



रवीन्द्र संगीत

शान्तिदेव घोष

अनुवाद

मदनलाल व्यास



राधाकृष्ण



विश्वभारती ग्रन्थन विभाग, कलकत्ता प्रकाशन से बंगला मे
प्रथम संस्करण ७ नौम १३४९ बंगाब्द (ई० १९४२)
षष्ठ संस्करण वैशाख १३९४ बंगाब्द-१९०२ (ई० १९८७)

ISBN: 81-7119-451-6

रवीन्द्र संगीत

© शांतिदेव घोष

प्रथम हिन्दी संस्करण 1999

मूल्य · 450.00 रुपए

प्रकाशक

राधाकृष्ण प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड

2/38, असारी मार्ग, दरियागंज

नई दिल्ली-110 002

आवरण-चित्र

नदलाल बसु

आवरण-संयोजन

रा कृ प्र कला विभाग

मुद्रक

एस. एन प्रिंटर्स , नवीन शाहदरा, दिल्ली-110 032

RAVEENDRA SANGEET

by Shantidev Ghosh

पितृदेव के श्रीचरणों
में
उत्सर्ग

ॐ

शान्तिप्रिय,

कल्याणीय शान्ति,

(कलम मुद्रिते मम आचार उपाङ्ग। २१
 अन्तरि तू है बानू। मिलना प्रकटिब ममार्थ
 गाना सुकृत रत्नाङ्गि निजिह्व यदि अङ्गि करि
 अहम् आचार प्रति उ अन्तरि प्रति अमरार्थ
 कलम मुद्रित रत्न।

मुद्रित, आचार आचार ममार्थ करि
 अङ्गि - विमुक्त आचार म आचार प्रचार करि
 करि करि। अन्तरि अन्तरि अन्तरि अन्तरि
 अन्तरि करि अन्तरि अन्तरि अन्तरि।
 १९६१/११/८१

शुभाभी
 रवीन्द्र नाथ

लेखक कलम मुद्रित अन्तरि अन्तरि अन्तरि

लेखक के पास गुरुदेव का पत्र

हिन्दी रूपान्तर

कल्याणीय शान्ति,
 मेरे केवल दो उपदेश हैं। इस आश्रम में तू बड़ा हुआ है। सिनेमा इत्यादि के सस्पर्श
 में कोई गुरुतर लोभ होने पर भी यदि तू अपने को अपवित्र करेगा तो मेरे प्रति और
 आश्रम के प्रति कलक-कार्य करेगा।
 दूसरा—मेरे गानों का सचय तेरे पास है, विशुद्ध भाव से उन गानों का प्रचार करना
 तेरा कर्तव्य है।
 मैं तेरे पिता के पिता के समान हूँ। आशा करता हूँ, मेरा उपदेश तू स्मरण रखेगा।
 इति-२१-१-१९४१

शुभाभी
 रवीन्द्रनाथ

भूमिका

पूजनीय गुरुदेव के गान के विषय में पुस्तक लिखकर प्रकाशित करने की इच्छा तीन वर्ष पूर्व भी मेरे मन में एक बार भी जाग्रत नहीं हुई। बाल्यकाल से मैं मन की मौज से, आनन्द से गायन ही करता रहा हूँ, किसी दिन मैंने सोचा भी नहीं था कि एक दिन मुझे इस प्रकार का काम करना पड़ेगा। जब पहली बार गुरुदेव के गान के विषय में लिखने के लिए कहा गया, तब बड़े सकोच के साथ लिखना शुरू किया था। रवीन्द्र-सगीत के सम्बन्ध में एक संक्षिप्त निबन्ध लिखकर मैंने भारी सकोच के साथ उसे पूजनीय गुरुदेव के समक्ष प्रस्तुत किया था, मेरी इस प्रचेष्टा का परिचय पाकर वे आनन्दित हुए एवं मेरा निबन्ध पढ़कर अपना मतामत लिख दिया। उनका यह मत ही मेरे लेखन के लिए प्रेरणास्पद रहा और इसीलिए आज यह ग्रंथ पूर्ण हो सका। किन्तु जिस कार्य का आरम्भ वे देख गए, वही कार्य समाप्त कर उनके सम्मुख रख नहीं सका, उसी का आज मुझे दुःख है।

एक-एक प्रबन्ध लिखते-लिखते जैसे यह लेखन-कार्य बढ़ने लगा, रवीन्द्र-गान का वैचित्र्य और वैशिष्ट्य अनुभव कर मैं स्वयं भी आश्चर्यचकित होने लगा, क्योंकि इस सगीत की गति विविध दिशाओं की ओर है, इन सब विभिन्न दिशाओं, मार्गों का परिचय न होने पर गुरुदेव के गान को सगीतज्ञों की दृष्टि से समझा नहीं जा सकेगा। अब तक हमने उनके सगीत की काव्य की दृष्टि से ही अधिक आलोचना की है। इसीलिए हम यह विचार नहीं करते कि उनकी गान-रचना से भारतीय सगीत के क्षेत्र में किस प्रकार का नूतनत्व आया है। भारत में युग-युग में राग-रागिनी का रूप-परिवर्तन हुआ है, गुरुदेव के द्वारा भी ऐसा हुआ है। भाषा और 'सुर' (स्वर-समष्टि) का एकत्व बगला-गान का अपना वैशिष्ट्य है, गुरुदेव ने भी स्वभावतः उसी पथ का अवलम्बन किया है। किन्तु इन गानों के माध्यम से गुरुदेव ने शब्द (काव्य) के साथ सुर और छन्द के संयोजन से देश को जो दिया है, उसकी व्यापक आलोचना आज तक नहीं हुई है। साधारणतः इतना ही ज्ञात है कि गुरुदेव के गानों में शब्द (काव्य) और 'सुर' (स्वर-समष्टि या धुन) का मिलन अपूर्व हुआ है और उन्होंने भारतीय राग-रागिनियों को मुक्ति का मार्ग दिखाया है। किन्तु इस विषय में विस्तृत धारणा स्पष्ट नहीं है, अतः इस विषय को अधिक स्पष्ट करने का प्रयास मैंने किया है। इस प्रसंग में मैंने यह बताने की भी चेष्टा की है कि उनकी रचना का नूतनत्व और वैचित्र्य किस प्रकार का है।

मैंने अनुभव किया है कि गुरुदेव के गान की आलोचना करते समय समग्र रूप से भारतीय सगीत के सम्बन्ध में ज्ञान होना आवश्यक है। भारतवर्ष के उत्तर एवं दक्षिण दोनों भागों

के संगीत का परिचय जिस प्रकार आवश्यक है, उसी प्रकार कीर्तन और लोकसंगीत का परिचय प्राप्त किए बिना काम चल नहीं सकता। इस संगीत की आलोचना करते समय मैं पहली बार जान सका कि प्राचीन भारतीय संगीत केवल रोदन या वेदना का गान ही नहीं, बल्कि उससे वीर्य का सुर भी सुनाई देता है। ताल के विषय में विश्लेषण करते समय मैंने अनुभव किया कि जिस प्रकार उत्तरभारतीय और दक्षिणभारतीय संगीत की ताल-पद्धतियों का ज्ञान आवश्यक है, उसी प्रकार कविता के छन्द के साथ घनिष्ठ परिचय न होने पर मुश्किल हो सकती है। मैंने यह भी अनुभव किया कि गुरुदेव भारतीय संगीत के विद्वेही नहीं, बल्कि उसके बड़े भक्त थे।

बगल के संगीत के गाने का ढग कैसा है या किस प्रकार का होना उचित है, इसे लेकर आजकल कई प्रकार की बातें आधुनिक बगला-गान की गायक मण्डली में सुनी जाती हैं। इनमें जो बात मुझे अस्वाभाविक लगती है वह यह है कि गान में माधुर्य या मिठास लाने के लिए मृदु कण्ठ से गाना ही उचित है। वे यह बात नहीं जानते कि मृदु कण्ठ से गान करना गायकी-रीति की दृष्टि से बड़ी दुर्बलता है। गुरुदेव के गान गानेवालों में से कइयों में वही दुर्बलता प्रबल रूप से सामने आयी है। यहाँ तक कि, कई लोगों की धारणा है कि उनके गान ही मृदु कण्ठ को विशेष प्रश्रय देते हैं। मैं ऐसा मानता हूँ कि इन सब बातों से विचार-विश्लेषण का अभाव ही प्रकट होता है। स्वयं गुरुदेव के कण्ठ से उनके गान बाल्यकाल से सुनता आ रहा हूँ। और दिनेन्द्रनाथ के कण्ठ से गुरुदेव के गान शान्तिनिकेतन के किस तत्कालीन छात्र ने नहीं सुने हैं! उन दोनों के उच्च उदार कठस्वर का स्मरण होते ही मैं यह सोचकर विस्मित हो जाता हूँ कि इस प्रकार का पुरुषोचित कठस्वर आज सुनायी क्यों नहीं देता! फिर यह बात भी कोई नहीं कह सकता कि दोनों के कठ से गान का माधुर्य किसी प्रकार क्षुण हुआ है। गायन में जनानापन गुरुदेव कभी पसन्द नहीं करते थे। स्त्रियों के कण्ठ से अपने गान सुनना वे पसन्द करते थे, किन्तु पुरुष-कण्ठ में पुरुषोचित वीर्य का अभाव जब भी उन्होंने अनुभव किया है, वे अस्थिर हो उठे हैं। इसके अलावा उनके कई ओजपूर्ण गान हैं, उच्चारण की स्पष्टता, छन्द के वजन और गति की सहायता से उन्हें ठीक ढग से प्रस्फुटित न कर सकने पर गान का प्रकृत रस और रूप प्रकट नहीं होता।

इस लेखन को पुस्तकाकार में प्रकाशित करने में जिन व्यक्तियों का सहयोग मिला है, उनके प्रति आन्तरिक कृतज्ञता प्रकट करता हूँ और यह भूमिका समाप्त करता हूँ।

पुस्तक के प्रच्छद और रवि-बाउल का चित्र हमारे पूजनीय शिल्पाचार्य श्रीयुत् नन्दलाल बसु ने अंकित किया है। शिशुकाल से ही मैं उनके स्नेह की छाया में बड़ा हुआ हूँ, इन दो चित्रों के द्वारा उन्होंने यही आशीर्वाद दिया है कि मेरी यह प्रवेष्टा सफल हो। श्रीयुक्ता इन्दिरादेवी से मैंने गुरुदेव के पुरातन गान के सम्बन्ध में कई महत्वपूर्ण तथ्य सग्रह किए हैं, इस ग्रन्थ को सर्वांग सुन्दर बनाने के उद्देश्य से उन्होंने बड़ा परिश्रम कर इसमें सशोधन किया है। श्रीयुत् अमिय चक्रवर्ती और श्रीयुत् धूर्जटिप्रसाद मुखोपाध्याय महाशय से इस लेखन के विषय में जिस प्रकार आरम्भ से ही मुझे प्रोत्साहन मिला, वह मेरा सौभाग्य

है। हमारे पुरातन प्राध्यापक पण्डित श्रीयुत् नितार्ई विनोद गोस्वामी ने इस लेखन को धैर्य के साथ पढा और विभिन्न दृष्टिकोणों से अपना मतमत व्यक्त कर इसे त्रुटिहीन करने की चेष्टा की। शान्तिनिकेतन ग्रन्थागार के अध्यक्ष श्रीयुत् प्रभातकुमार मुखोपाध्याय और बन्धुवर प्राध्यापक श्रीयुत् निर्मलचन्द्र चट्टोपाध्याय, श्रीयुत् पुलिनबिहारी सेन, श्रीयुत् कानाई सामन्त, श्रीयुत् विनोदबिहारी मुखोपाध्याय और श्रीमती अमलादेवी ने विविध प्रकार से मेरी सहायता की है। मेरे भ्राता श्रीमान् सागरमय घोष के उत्साह एवं उपक्रम से ये रचनाएँ शीघ्र लिपिबद्ध की जा सकीं।

विश्वभारती ग्रन्थन विभाग के कर्तृपक्ष ने मेरी इस पुस्तक के प्रकाशन का भार ग्रहण किया, उनके प्रति मैं भारी कृतज्ञता प्रकट करता हूँ।

पौष १३४९ (ई १९४२)

— शान्तिदेव घोष

द्वितीय सस्करण की विज्ञप्ति

रवीन्द्र-संगीत के द्वितीय सस्करण में कई परिवर्तन-परिवर्धन किए गए हैं—कई अध्याय पूर्णतया नये ढंग से लिखे गये हैं। इस कार्य में मुझे श्रीयुत् ब्रजेन्द्रकिशोर, रायचौधुरी, डॉक्टर अभियन्ताथ सान्याल, श्रीयुत् प्रभातकुमार मुखोपाध्याय, श्रीयुत् खगेन्द्रनाथ मित्र, श्रीयुत् धूर्जटिप्रसाद मुखोपाध्याय, श्रीयुत् नितार्ईविनोद गोस्वामी, श्रीयुत् वीरेन्द्रकिशोर रायचौधुरी, श्रीयुत् अनादिकुमार दस्तीदार, श्रीयुत् सुधीरचन्द्र कर, श्रीयुत् कानाई सामन्त, श्रीयुत् पुलिनबिहारी सेन प्रभृति ने विभिन्न प्रकार से विशेष सहायता की है। इसके अलावा मुद्रण के विषय में श्रीयुत् सुधीर राय, श्रीमती इला घोष, श्रीयुत् सुशील राय और श्रीयुत् जितेन्द्रनारायण सेन से भी विविध प्रकार की सहायता मिली है। उन सभी के प्रति मैं आन्तरिक कृतज्ञता और धन्यवाद प्रकट करता हूँ।

सुधी पाठकों से मेरा यह निवेदन है कि इस ग्रन्थ में आलोचित किसी भी विषय के सम्बन्ध में किसी के मन में किसी प्रकार का सशय या प्रश्न जाग्रत हो, तो वह मुझे लिखे तो मैं अपने को उपकृत समझूँगा।

आश्विन, १३५६ (ई १९४९)

— शान्तिदेव घोष

तृतीय सस्करण की विज्ञप्ति

रवीन्द्र-संगीत के वर्तमान तृतीय सस्करण में 'बाउल गान' अध्याय निकाल दिया गया है और छ. अध्याय—यथा भारतीय संगीत में गुरुदेव का स्थान, देशी संगीत का प्रभाव, गान

का विषय—वैचित्र्य और कलिविभाग, ऋतुसंगीत, नेपथ्य एवं गीतनाट्य का वैचित्र्य सन्निविष्ट हुए तथा पहले के कई अध्यायो को परिवर्धित किया गया है। परिशिष्ट में छ लेख यथा रवीन्द्र-संगीत में तान, रवीन्द्र-संगीत की पर्यालोचना, चलचित्र में रवीन्द्र संगीत, उच्चांग हिन्दी गान का प्रभाव, नृत्यनाट्य का अभिनय और एक गान—सयुक्त किए गए हैं।

“गान का विषयवैचित्र्य और कलिविभाग” अध्याय में विविध प्रकार के गानों का उल्लेख कर उनकी पत्तिसंख्या के विषय में प्रथम प्रकाशित (माघ १३४८) ग्रंथ के पत्तिविभाग को ग्रहण कर मतामत व्यक्त किया गया है। “नेपथ्य” अध्याय में व्यवहृत ‘अरूपरतन’ नाटिका के विषय में गुरुदेव के वक्तव्य को मेरे भ्राता श्रीमान् शुभमय घोष ने कई वर्ष पूर्व ‘ऋतुपत्र’ पत्रिका में प्रकाशित किया था।

गौष १३६५ (ई १९५८)

— शान्तिदेव घोष

चतुर्थ संस्करण की विज्ञप्ति

रवीन्द्र-संगीत के वर्तमान चतुर्थ संस्करण के परिशिष्ट में दो प्रबन्ध—यथा—रवीन्द्र संगीत में जाति विचार और संगीत की शिक्षा में गुरुदेव रवीन्द्रनाथ—सयुक्त किये गये।

२५ वैशाख, १३६९ (ई १९६२)

— शान्तिदेव घोष

पंचम संस्करण की विज्ञप्ति

‘रवीन्द्र-संगीत’ ग्रन्थ के विभिन्न संस्करणों में नए-नए परिच्छेद शामिल किए गए हैं। वर्तमान संस्करण में विषयवस्तु के पारस्पर्य के अनुसार परिच्छेदों का पुनर्विन्धास किया गया है, छन्द ॥ ताल परिच्छेद में कुछ नए तथ्य एवं परिशिष्ट में एक नया प्रबन्ध जोड़ा गया है। ग्रंथ के आरम्भ में गुरुदेव लिखित चिट्ठी का जो ब्लॉक दिया गया है, उसे पाठकों की सुविधा के लिए यहाँ मुद्रित किया जा रहा है

“तुम्हारा यह प्रबन्ध पढ़कर मेरे बीते दिनों का स्मरण हो आया। उस समय मैं मेरी कर्मभूमि के नेपथ्य में देहलिपाड़ा में रहता था। गान-सृष्टि के निरन्तर आनन्द से मेरे दिन-रात जैसे उद्वेलित हो उठते—मेरे अन्य कामों की धारा जैसे धूमिल हो जाती। उस समय इतने छात्रो—छात्राओं और नृत्यगीत आयोजन नहीं था। राखाल जिस प्रकार सुर-सुर पर आनन्द में कर्महीन प्रहर काट लेता है, उसका कोई जोड़ीदार नहीं होता, न कोई श्रोता होता है, मेरी भी वैसी ही दशा थी। उस समय मेरे गान अवज्ञा, यहाँ तक कि विद्रूप के

विषय थे, किन्तु मेरा जीवन रस से पूर्ण था, तुम्हारे इस लेखन ने उसी बात का स्मरण करा दिया—दीर्घ नि श्वास छोड़कर पढ़ना समाप्त किया। रवीन्द्रनाथ २१ ३ ४९”

पौष १३८६ (ई १९७९)

— शान्तिदेव घोष

षष्ठ संस्करण की विज्ञप्ति

‘रवीन्द्र संगीत’ ग्रंथ के वर्तमान संस्करण में ‘गुरुदेव के गान में उच्चांग हिन्दी ध्रुपद गान का प्रभाव’ विषयक एक प्रबन्ध परिशिष्ट में जोड़ा गया है। यह प्रबन्ध १३९१ (बंगाब्द) की ‘देश विनोदन’ सख्या में प्रकाशित हुआ था।

शान्तिनिकेतन, ७३१२३५ (पश्चिम बंगाल)

पौष, १३९३ (बंगाब्द) (१९८७)

— शान्तिदेव घोष

प्रथम हिन्दी संस्करण

यह अत्यन्त हर्ष का विषय है कि पूजनीय गुरुदेव रवीन्द्रनाथ ठाकुर के सगीत विषयक इस ग्रंथ—‘रवीन्द्र सगीत’—का हिन्दी अनुवाद प्रकाशित हो रहा है। गुरुदेव के चरणों में मेरी शिक्षा-दीक्षा हुई, उनके आश्रम में ही मैं बड़ा हुआ और उनके आन्तरिक आशीर्वाद और प्रोत्साहन से ही मैं यह ग्रंथ तथा अन्य ग्रंथ लिख सका। गुरुदेव का मेरे प्रति स्नेह था और कृपा भी, इसी के फलस्वरूप मैं गान, नृत्य और अभिनय सीख सका। मैं जो भी कार्य करता, पूरे मनोयोग से, मन-प्राण से करता, अतः गुरुदेव मुझ पर प्रसन्न रहते। गान मुझे स्वयं गुरुदेव ने सिखाए और इसकी पावनता—विशुद्धता को कायम रखने का उपदेश भी दिया, जिसके प्रमाणस्वरूप गुरुदेव का मूल बगला पत्र तथा मेरे लेखन के विषय में उनका पत्र इसके पूर्व प्रकाशित किए जा रहे हैं।

गुरुदेव के सगीत का शाश्वत मूल्य है और उसका प्रचार बगल में ही नहीं बल्कि भारत के विभिन्न अंचलों में, यहाँ तक कि विश्व के विभिन्न देशों में है। गुरुदेव की इस नवसृष्टि को सर्वत्र आदर के साथ स्वीकार किया गया है।

सगीतविद्, भाषाविद् एवं पत्रकार लेखक श्री मदनलाल व्यास ने बड़े मनोयोग एवं श्रद्धाभाव से इसका प्राजल हिन्दी भाषा में अनुवाद किया है, अतः मैं उनका आभारी हूँ। सुन्दर एवं आकर्षक प्रकाशन के लिए मैं राधाकृष्ण प्रकाशन के श्री अशोक महेश्वरी के प्रति हार्दिक कृतज्ञता प्रकट करता हूँ। प्रच्छद पर तथा भीतर शुरु में बाउल रूप में गुरुदेव का रेखाचित्र चित्राचार्य नदलाल बसु का है। विश्वास है, हिन्दी जगत् इस ग्रंथ का स्वागत करेगा।

विजयादशमी, १९९१

— शान्तिदेव घोष

विषय-सूची

सगीत साधना	१७
शिक्षा-व्यवस्था मे सगीत	२१
शिल्पी मन और वास्तविक जीवन	२५
भारतीय सगीत की प्रकृति और बगला गान	२९
बाल्यजीवन मे सगीत का प्रभाव	४२
सुरधर्मी कविता और गान	५३
भारतीय सगीत मे गुरुदेव का स्थान	६०
हिन्दी सगीत का प्रभाव	७५
उच्चाग हिन्दी गान का प्रभाव	९४
देशी सगीत का प्रभाव	९६
गान का विषयवैचित्र्य और कलिविभाग	११६
काव्यगीति	१२४
स्वदेशी गान	१३२
ऋतुसगीत	१३७
उद्दीपक या उल्लास के गान	१४२
गान-रचना की पद्धति	१५०
छन्द ॥ ताल	१६०
शान्तिनिकेतन की नृत्यधारा	१७६
गीतनाट्य और नृत्यनाट्य	१९६
गीतनाट्य का वैचित्र्य	२१९
नृत्यनाट्य का अभिनय	२२३
मन्त्रगान	२२६
कुछ तथ्य	२२८
प्रयोजना	२४२
नेपथ्य	२४७
रवीन्द्र-जीवन का अन्तिम वर्ष	२५५
सगीत की शिक्षा मे गुरुदेव रवीन्द्रनाथ	२६३

परिशिष्ट

एक गान	२७१
रवीन्द्र सगीत की पर्यालोचना	२७६
चलचित्र मे रवीन्द्र सगीत	२७९
रवीन्द्र सगीत मे तान	२८२
रवीन्द्र सगीत मे जातिविचार	२८६
रवीन्द्र सगीत किस प्रकार गाया जाए	२९०
रवीन्द्र सगीत पर ध्रुपद का प्रभाव	२९२

संगीत साधना

संगीत की धारा चिरकाल से प्रवाहित है। वेद-उपनिषद् युग के ऋषियो ने गभीर ध्यान के माध्यम से यह जानना चाहा कि संगीत का मूल, आदि कारण कहीं है, वह मन को आकृष्ट क्यों करता है, एवं संगीत एक अनिर्देश्य आवेग से प्राण को पूर्ण कैसे कर देता है और मन उदास क्यों हो उठता है। चिन्तन के गभीर स्तर पर पहुँचकर एक दिन उन्होंने अनुभव किया कि “सृष्टि की गहनता में जो एक प्रकार का विश्वव्यापी प्राण-कम्पन चल रहा है, गान सुनकर हम उसी का वेदनावेग चित्त में अनुभव करते हैं।” उन्होंने यह भी अनुभव किया कि “सम्पूर्ण मानव जीवन अनन्त की रागिनी में बँधे एक संगीत के अलावा और कुछ नहीं है,” एवं सूर्य, चन्द्र, तारा, ओषधि, वनस्पति—सभी ने इस विशाल विश्वसंगीत में किसी-न-किसी प्रकार के अपने विशेष ‘सुर’ का योगदान किया है।

विश्व के किसी भी देश ने संगीत की इस प्रकार उपलब्धि नहीं की। अत्यन्त प्राचीन काल से साधना की यह धारा हमारे देश में चली आ रही है, कहीं भी इसमें बाधा अनुभव नहीं की गई। इस युग में इस साधना के श्रेष्ठ साधक हैं गुरुदेव। उनकी साधना का मार्ग था, प्राचीन ब्रह्मवादी संगीत-साधक का पथ, उन्होंने उन साधकों के समान ही संगीत में ही मुक्ति खोजने की चेष्टा की है। इसीलिए एक गान में उन्होंने कहा है

आमार मुक्ति आलोय आलोय एइ आकाशे,
आमार मुक्ति धुलाय धुलाय घास्ते घासे।
देहमनेर सुदूर पारे हारिये फेलि आपनारे,
गानेर सुरे आमार मुक्ति ऊर्ध्वे भासे।

आजकल हम इस प्रकार की धारणा में विश्वास करना नहीं चाहते। किन्तु प्राचीन युग के इस प्रकार के संस्कारों में विश्वास करनेवालों की बात छोड़ देने पर भी, इस युग के विज्ञान के भारी प्रभाव के बीच रहते हुए भी, उसकी चिन्तनधारा को पूर्णरूप से अधिगत करते हुए भी गुरुदेव इस धारणा में विश्वास करते थे। हमारे देश में संगीत मूलतः वेदना की अभिव्यञ्जना है। उसकी सीमा छोटी हो या बड़ी। भारत के गाँव-गाँव में हम मनुष्य को मृत्यु की गहन वेदना के समय शब्द को स्वर में बिठाकर रुदन करते हुए देखते हैं। मानवीय प्रेम में जहाँ विरह-वेदना है, वहाँ हमारे गान क्या सर्वाधिक समृद्ध नहीं बन पड़ते ? गुरुदेव का संगीत-जगद् भी मूलतः विचित्र और गहन वेदना का प्रकाश है। वह उच्चस्तर के एक मरमो केवै है। इसीलिए वेदना का प्रकाश उनके गानों का प्रधान विषय

था। सगीत में गुरुदेव इस मार्ग में सम्पूर्ण रूप से भारतीय थे। भारतीय सगीत के जगत् में यथार्थ सगीतज्ञ का यही मूल परिचय है। इस पथ का सन्धान प्राप्त न कर सकने तक किसी भी भारतीय की दृष्टि में उसके लिए सगीत में बड़ा छप्पा बनना सम्भव नहीं। इस दृष्टि से जिसकी वेदना जितनी प्रबल होगी, उसकी साधना उतनी ही सार्थक होगी। अतः भारतीय सगीत को समझने की जब मैं चेष्टा करूँगा, तब मात्र इतना ही विचार करने से काम नहीं चलेगा कि छप्पा या रचयिता ने गान की सहायता से मनुष्य का किसी प्रकार का उपकार करना चाहा है या नहीं, या गान के द्वारा रचयिता ने किसी विशेष 'सुर' (स्वर-समष्टि या स्वर-सज्जा) या ढंग की परीक्षा कर अपने परवर्ती सगीतज्ञों का कितना उपकार या अपकार किया है। ये सब गौण है। इस गौण तत्त्व को महत्त्व देने से सगीत के क्षेत्र में गुरुदेव का ठीक मूल्य-निर्धारण सम्भव नहीं। पुनः सुरकार या सगीत-रचयिता के रूप में उनका परिचय प्राप्त करने का प्रयास करते हैं, तब भी उनके प्रति सुविचार नहीं हो पाता। यद्यपि उन्होंने अपने जीवन के प्राक्काल में, बड़े उस्ताद से सगीत की शिक्षा पाई थी, सगीत का अनुशीलन किया था, फिर भी वे अन्यो के समान सगीत के बड़े पंडित कभी नहीं हुए। नया कुछ करना होगा, केवल इस उद्देश्य से ही उन्होंने लिखना आरम्भ नहीं किया। बाह्यजगत की ताकीद के कारण नहीं, आत्म-प्रचार या सम्मान की आकांक्षा के कारण नहीं, बल्कि मात्र सगीत की अन्तर्निहित प्रेरणा एवं अन्तर की गहन आनन्दानुभूति से ही उनके इस सगीत का प्रकाश है। इसीलिए मैं उन्हें साधक कहता हूँ। इसीलिए हमें उनके सगीत में सृष्टि का परिचय मिलता है। उनके अन्तर में 'सुर' का आवेग कितना गभीर और तीव्र था, इसे उसी ने समझा है, जो इस दृष्टि से किंचित् मात्र भी उनके सस्पर्श में रहा है। वे अपने-आप को सुर-जगत् में किस प्रकार भुला देते थे, इसका उदाहरण उनके एक उद्धरण से मिल सकता है

“भैरवी, तोड़ी, रामकली का मिश्रण कर गुन्-गुन् करते हुए एक प्रभाती रागिनी का सृजन कर मन-ही-मन आलाप कर रहा था, उससे अन्तर में अकस्मात् एक सुतीव्र, किन्तु सुमधुर चाचल्य जाग उठा, ऐसा एक अनिर्वचनीय भाव का आवेग संचरित हुआ, क्षण-भर में ही मेरा वास्तविक जीवन एवं वास्तविक जगत् सम्पूर्ण रूप से ऐसे परिवर्तित स्वरूप में दिखायी देने लगा, कि अस्तित्व की सभी दुरूह समस्याओं का एक सगीतमय, भावमय किन्तु भाषाहीन, अर्थहीन, अनिर्देश्य उत्तर कानों में गुंजरित होने लगा

एक रचना में है .

आमार आपन गान आमार अगोचरे
आमार मन हरण करे,
निये से जाय भासाये
सकल सीमारइ पारे ॥

और एक लेख में उन्होंने कहा है

“गान लिखने में मुझे जैसे गहन आनन्द की अनुभूति होती है, वैसी और किसी में

नहीं होती। ऐसा नशा चढ़ता है कि उस समय गुरुतर कार्य का गुरुत्व भी असर नहीं करता, बड़े दायित्व का आकर्षण भी अचानक लुप्त हो जाता है, कर्तव्य की माँग भी मन बिलकुल अस्वीकार कर देता है।" उनके अन्तर में अनुभूति इतनी गभीर होती है कि वे समय-समय पर अपने को कई तारयुक्त वाद्ययंत्र विशेष समझ बैठते, जो स्वतः कई प्रकार से बज उठता है। जिस सत्य की खोज के लिए मनुष्य युग-युग में साधना करता है, गुरुदेव ने गान के माध्यम से उसी सत्य की उपलब्धि की। उनका कहना है, "गान के 'सुर' के प्रकाश में इसी क्षण मैंने सत्य के दर्शन किए। अन्तर में गान की यह दृष्टि सर्वदा नहीं रहती, इसीलिए उस सत्य को तुच्छ मान लिया जाता है और वह दूर हट जाता है। सुर के वाहन उस पर्दे के पीछे सत्यलोक में हमें ले जाते हैं, वहाँ पैदल चलकर नहीं जाया जा सकता, रास्ता भी कोई आँखों से देख नहीं सकता।" इस सत्य की उपलब्धि कर सके, इसीलिए आज वे सगीत के क्षेत्र में देश में एक नवीन युग का प्रवर्तन कर सके हैं।

रचना का विचार कर भारतीय सगीत-साधको को तीन दलों में विभाजित किया जा सकता है—एक दल ऐसे साधको का है जिनकी रचना में सुर की अपेक्षा शब्द का प्राधान्य अधिक है, उनके लिए सुर आज्ञाकारी भृत्य मात्र है। साधको के द्वितीय दल का मन केवल सुर के आनन्द से आप्लावित है, उन्होंने केवल इस दृष्टि से ही वैचित्र्य की सृष्टि की है, उनके लिए शब्द का विशेष स्थान नहीं, क्योंकि सुर के माध्यम से ही वे शब्द के अतीत की अनुभूति करते हैं। साधको का अन्तिम दल 'सुर' और शब्द के मिलन से सगीत-रचना का पक्षपाती है, इनके लिए दोनों का बराबर प्रयोजन है। बगाल में इस दल का प्राधान्य परिलक्षित होता है। गुरुदेव इस श्रेणी के अन्तर्गत आते हैं।

मैंने कई बार देखा है कि गुरुदेव के अन्तर में जब गान-रचना की प्रेरणा जाग्रत होती, तब उसका क्या वेग था, एक के बाद एक गान की रचना करते ही चलते। कभी-कभी उन्होंने एक दिन में ही कई गानों की रचना की। गान का 'सुर' (धुन, स्वर-समष्टि) कायम रखने के लिए उन्हें कभी वाद्य की प्रयोजनीयता अनुभव नहीं हुई, या रागिनी का रूप कायम रखने के लिए उन्होंने कभी राग-रागिनी का अभ्यास नहीं किया। सुर कहाँ से मुक्त होकर अपनी खुशी से किस प्रकार स्वतः आ जाते हैं, उसे कौन जानता है! ऐसा देखा गया कि कम उम्र में सीखी गई राग-रागिनी पर वह 'सुर' निर्भर है, किन्तु जब वह 'सुर' गान के साथ उन्मुक्त हुआ, तब उसका सम्पूर्ण नया रूप ही दिखाई देता है। शब्द और 'सुर' के मिलन से जिस रूप की सृष्टि हुई, उससे वे प्रसन्न हैं।

कई बार 'सुर' जिस प्रकार अप्रत्याशित रूप से मन-मस्तिष्क में उदित होते हैं, उसी प्रकार काम पूरा होने पर वे विलुप्त हो जाते हैं। गान-रचना के समय 'सुर' बिलकुल शास्त्रानुयायी ही उदित होते, ऐसा भी नहीं था। इसके लिए उन्होंने लज्जा भी कभी महसूस नहीं की एव सुधार का प्रयोजन भी अनुभव नहीं किया। कितनी बार आधी रात, निद्रा के बीच एक 'सुर' की ध्वनि ने सहसा उनके अन्तर में आघात किया है—नींद न जाने कहाँ चली गई। अचानक प्राप्त उस 'सुर' को जब तक वाणी में, छन्द में निबद्ध न कर सके, तब तक उनके मन को चैन नहीं था। यदि किसी कारण वह 'सुर' दिमाग से निकल

गया, तो उसके लिए अन्तर मे कितनी वेदना अनुभव हुई, कहा नहीं जा सकता। वर्षा ऋतु के मेघाच्छन्न दिनों मे उनके मन के शिखरदेश पर प्राय 'सुर' का घटाटोप छा जाता। उस समय उनके हृदय मे पख उठाए मयूर का नाच शुरू हो जाता। प्रातः काल की हल्की धूप मे किसी की वेदना मे उनका मन चंचल हो उठा है और गान मे वह भाव प्रस्फुटित हो गया है। शरत् के शुभ्र सौन्दर्य मे विश्व प्रकृति की सम्पूर्णता ने उनके प्राणो मे जिस वेदना का संचार किया, उसकी अभिव्यक्ति शरत् के गान मे हुई। शीत के भीतर मृत्यु की जो छाया है, उसने भी उनके चित्त को गान-रचना के लिए आन्दोलित किया। वसन्त के आनन्द से तो वे बिलकुल उन्मत्त हो उठे, उसका कितने प्रकार का प्रकाश हमे आज उनके वसन्त के गीतिगुच्छ मे मिलता है। ग्रीष्म की रुद्र-कठोरता उन्हे वैरागी के गान के समान लगती है। गहन अन्धकार मे, पूर्णिमा की चाँदनी मे, सध्या, प्रत्युष और अपराह्न मे गुरुदेव ने विश्वसगीत का आनन्द लूटा है। गुरुदेव के प्रतिदिन की जीवनयात्रा का नियम बिलकुल बँधा हुआ था। उसी मनुष्य ने गान की प्रेरणा से नियम का पूर्ण परित्याग कर दिया।

उन्होंने मनुष्य के कोलाहलमय हाट मे कोलाहल मे ही पूजा के गीत सुने है। उनके लिए आकाश के तारो मे भी सगीत है—विराट् सुदूर प्रान्त मे भी उन्होने न जाने कैसा उद्विग्न करनेवाला सगीत सुना है। भारी वर्षा की मूसलधारा के आघात से पुलककम्पित पत्तो की ध्वनि मे उन्होने एक बीनकार का अगुलि-आघात परिलक्षित किया है। वर्षा के प्रचंड गर्जन से उनके मन मे बसी का सुर मुखरित होने लगा है। मृत्युपथ के पथिक ने उन्हे पूर्णता के गान, आनन्द के गान गाने के लिए प्रेरित किया है। वन के मर्मर, नदी के कल्लोल, सभी के माध्यम से उन्होने विश्व के विराट् सगीत की अनुभूति प्राप्त की है।

सगीत मे ग्रथित इस वैचित्र्यमय विश्व को इतने दृष्टिकोणों से, इतने सुन्दर और घनिष्ठ रूप से अनुभव कर प्रकाश अभिव्यक्त करते अन्य कोई पूर्ववर्ती साधक नहीं दिखाई देता। शान्तिनिकेतन मे उन्होने अपने प्रिय छात्रो को उपदेश देते हुए कहा था, "जहाँ वीणा केवल वीणा है वह वस्तु मात्र है—किन्तु जहाँ वीणा से सगीत गुजरित होता है, वहाँ वीणा के पीछे मेरे 'उस्ताद' हैं। उन 'उस्ताद' का आनन्द ही गान के माध्यम से हमे आनन्द प्रदान करता है। सृष्टि की वीणा तो 'उस्ताद' बजाते चल रहे हैं, किन्तु हमारे अपने चित्त की वीणा भी यदि सुर मे नहीं बजती, तो हमारी हृदय-वीणा के 'उस्ताद' को हम किस प्रकार पहचानेंगे ? उनका आनन्दरूप किस प्रकार देखेंगे ? यदि वह रूप नहीं देखेंगे, तो केवल बेसुर, केवल झगडा-विवाद, केवल ईर्ष्या-विद्वेष, केवल, कृपणता-स्वार्थपरता, केवल लोभ एव भोग की लालसा ही रहेगी। हमारे जीवन मे जब सगीत झंकृत होता है, तब मैं अपने को भूल जाता हूँ। हमारे जीवनयंत्र के 'उस्ताद' को देख सकता हूँ। तब दुःख हमे अभिभूत नहीं करता, क्षति हमे दरिद्र नहीं बनाती, तब 'उस्ताद' के आनन्द में हमारे जीवन का शेष अर्थ हम देख सकते हैं। यह देख सकना ही मुक्ति है।"

शिक्षा-व्यवस्था में संगीत

गुरुदेव के जीवन से जो परिचित हैं, वे जानते हैं कि शैशव में वे कलकत्ता के एक विद्यालय में कुछ दिनों के लिए गए थे, बाद में वहाँ जाने की उनकी इच्छा नहीं रही और वे कभी गए भी नहीं। इसका कारण उन्होंने यह बताया कि भारत में इस युग की शिक्षा-पद्धति में ऐसा एक आनन्दहीन वातावरण एवं व्यवस्था निर्मित हुई है कि उसे बिलकुल सहन नहीं किया जा सकता।

परिणत आयु में जब उन्हें अपने पुत्र की शिक्षा के बारे में सोचना पड़ा, तब उपाय की चिन्ता करते हुए उन्होंने अनुभव किया कि प्राचीन भारत के तपोवन की शिक्षा का आदर्श ही हमारे देश के बालकों एवं बालिकाओं के लिए विशेष उपयोगी है। तपोवन की शिक्षा-पद्धति में है, “एक ओर गुरुगृहवास में देश की शुद्धतम, उच्चतम सस्कृति, एक ओर अरण्यवास में देश की उन्मुक्त विश्वप्रकृति।”

अरण्यवास में शिक्षा का उद्देश्य है, “विराट् एव विचित्र आनन्द की उत्स यह विश्वप्रकृति जैसे निरन्तर प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से हमारे देहमन में शिक्षा का विस्तार कर रही है, इसीलिए हम देखते हैं कि हमारे मन को प्रबल शक्ति से परिपूर्ण कर गढ़ने के प्रयास में जल में, स्थल पर, आकाश में क्लास खुली है। इस प्रकार जब भी आत्मा का विकास हुआ है, उसने पूर्णता प्राप्त की है, मानव ने शब्द में, सुर में, रेखा में, वर्ण में, छन्द में, मानवसम्बन्ध के माधुर्य में, अपने आनन्द के साक्ष्य स्वरूप अमर वाणी में स्वाक्षर अंकित करना चाहा है।”

शिक्षा के इस मूल सत्य को इस युग में हमारे देश की शिक्षा-पद्धति से बिलकुल निकाल दिया गया है। इसीलिए आनन्द के साथ शिक्षा का योग इतना विच्छिन्न है।

जब वे शिलाइदेह की जमींदारी के समय निर्जन स्थल पर विविध प्रकार के विषयकार्यों और अपने काव्य-चिन्तन में मग्न थे, तब उन्होंने अपने पुत्र और कन्या को अपने साथ ले जाकर रखा था। उनकी इच्छा थी कि निर्जन पल्ली-प्रकृति के वातावरण में उनकी शिक्षा पूर्ण हो। सुना जाता है कि उनके आत्मीयों ने उनके इस उद्देश्य को स्वैरी मन का परिचायक कहा, किन्तु गुरुदेव ने उनकी इस आपत्ति को ग्राह्य नहीं किया।

शिलाइदेह में जब वे इस प्रकार की शिक्षा-पद्धति के एक अभिनव पथ के सन्धान में मग्न थे, तब उनके अन्तर में अचानक एक विचार उदित हुआ। उन्होंने सोचा कि इस महत् कार्य की सीमा क्या केवल उनके अपने परिवार तक ही है ? इस प्रेरणा के फलस्वरूप ही बोलपुर के निर्जन क्षेत्र में शान्तिनिकेतन का आश्रम प्रस्थापित हुआ।

आत्मा की पूर्णता को ही हम सस्कृति कहते हैं। सस्कृति का रूप विविधता में प्रस्फुटित होता है। “उससे मानव-मन का सस्कार साधित होता है, आदिम खनिज-अवस्था की मलिनता से उसके पूर्ण मूल्य का उद्भावन कर लिया जाता है। इस सस्कृति की कई शाखा-प्रशाखाएँ हैं। मन जहाँ स्वस्थ सबल है, वहाँ मन सस्कृति की इस विविधांगी प्रेरणा की स्वयं ही चाह करता है।” इसी कारण शान्तिनिकेतन आश्रम में अन्यान्य विद्यालयों की शिक्षा की संकीर्ण सीमा का परित्याग कर उन्होंने साधारण पाठ्यपुस्तकों की शिक्षा के अतिरिक्त सभी प्रकार के शिल्प, नृत्य-गीत-वाद्य, नाट्यभिनय और पल्लीहित साधनों का आयोजन किया।

गुरुदेव स्वयं इस सस्कृति की एक परिपूर्ण मूर्ति थे। वैचित्र्यमय विश्व के सुसगत सौन्दर्यमय प्रकाश के जो कारण हैं, उन्होंने जैसे गुरुदेव के जीवन में वह परीक्षा संचालित की है। गुरुदेव की चाह रही कि उनके देश की सन्तान उनके समान ही पूर्णतर मानव रूप में विकसित हो।

प्रायः चालीस वर्ष के पहले भी जब शान्तिनिकेतन की स्थापना हुई, तब भारत में अन्यत्र कहीं भी इस प्रकार के विद्यायतन की स्थापना नहीं हुई, जहाँ अभिनय, संगीत और नृत्य को प्रतिदिन की शिक्षा का एक विशेष अंग माना गया। उस समय कोई सोच भी नहीं सकता था कि शिक्षार्थी के लिए नृत्य और गीत का कोई स्थान हो सकता है। उनकी दृष्टि में तपोवन की साधना का कठोर, शुष्क नियम ही प्रधान था, आनन्द और सरसता का दृष्टिकोण उन्हें नहीं सूझा।

यह विचार कर ही विश्वभारती की स्थापना के पूर्व उन्होंने कहा था, “संगीत एवं ललितकला ही राष्ट्रीय आत्मविकास का श्रेष्ठ उपाय है, इस बात का पुनः उल्लेख करना अनावश्यक है। जो जाति इन दो विद्याओं से वंचित है, वह चिरमौन रहती है।” उन्होंने और भी कहा है, “शिक्षा की इस प्रकार की संकीर्णता में हमारा जीवन क्रमशः विकलांग हो गया है। इसके पश्चात् इसे प्रश्रय देना किसी प्रकार उचित नहीं होगा। हम यह जो शिक्षाकेन्द्र की स्थापना का प्रस्ताव रख रहे हैं, वहाँ संगीत और ललितकला को सम्मानपूर्ण स्थान देना होगा।” एवं “इस प्रकार हमारे रस-बोध एवं अभिरुचि का आदर्श यथार्थ रूप में गठित होगा। ऐसा होने पर ही हमारा संगीत, शिल्पकला सौन्दर्य एवं सम्पद् की दृष्टि से विकसित होगी। उस समय हम विदेशी कला के सम्बन्ध में सत्य एवं सयत भाव से विचार करने की क्षमता प्राप्त करेंगे एवं तब उससे भाव एवं रूप ग्रहण कर लेने पर भी हम परायी सम्पद् के अपहरण के लिए दोषी नहीं ठहराए जाएँगे।”

गुरुदेव ने शान्तिनिकेतन के किसी एक प्राध्यापक को लिखा, “आजकल हमारे विद्यालय में संगीत-अनुशीलन सम्भवतः कम हो गया है। यह ठीक नहीं, उसे जाग्रत रखो। हमारे विद्यालय की साधना का यह निःसन्देह एक प्रधान अंग है। शान्तिनिकेतन के बाहर के प्रान्तर की शोभा जिस प्रकार अदृष्ट भाव से बालको का मन तैयार कर देती है, उसी प्रकार गान भी जीवन को सुन्दर बनाने का एक प्रधान उपादान है। वे सभी गायक होंगे, ऐसा नहीं है; किन्तु उनके आनन्द की शक्ति बढ़ेगी, यह भी मनुष्य के लिए कम लाभ नहीं है।”

शान्तिनिकेतन में अन्यान्य विषयों के साथ गीत-वाद्य, नृत्यकला के समावेश का यही मूल कारण रहा।

विश्वप्रकृति के नव-नव सौन्दर्य के साथ बड़े हुए शान्तिनिकेतन के बालक-बालिका जिस आनन्द का अनुभव कर रहे हैं, उस निर्मल आनन्द को कायम रखने व उसे क्रमशः बढ़ाने के उद्देश्य से ही गुरुदेव ने इस प्रकार के गानों की रचना की, जिसके बारे में इसके पूर्व भारत में अन्य किसी ने सोचा भी नहीं था। आश्रम के छात्रों एवं छात्राओं को ध्यान में रखकर उन्होंने नाटक, गीतिनाट्य या नृत्यनाट्य की रचना की है।

साधारणतः गान और नाच की रचना परिणत वयस्को के मनोभावों का अवलम्बन कर की जाती है, अर्थात् यौवन से वृद्धावस्था तक मनुष्य के मन की विविध मतिगति को ध्यान में रखकर यह सर्जन होता है। गान और नाच से वयस्को के मन में रस का जैसा संचार होता है, वैसा शिशुओं के मन में निश्चय ही नहीं होता। गुरुदेव ने शिशुओं के मन की बात सोचकर भी गान-रचना की है। उन्होंने चाहा है कि वे भी नाच, गान और अभिनय की सहायता से विश्वप्रकृति के आनन्द के केन्द्रबिन्दु तक पहुँच सकें। ये सब आनन्दलोक में मन को ले जाने का बड़ा अवलम्बन है।

सूर्योदय के पूर्व प्रत्युष में जब पृथिवी शान्त रहती है, छात्र-छात्री प्रभात की रागिनी में जागरण के गान से आश्रम की निद्रा भग करते हैं, उस जागरण का क्या आनन्द है, कौन बता सकता है ? दिन के कार्यारम्भ में गान है, पुनः नीरव रात्रि या पूर्णिमा रात्रि के वैतालिक गान सम्पूर्ण दिन के कर्म-कोलाहल की क्लान्ति को एक क्षण में दूर कर देते हैं। उत्सव में, आनन्द-अनुष्ठान में, ऋतुओं के नव-नव रूपों में सगीत एवं नृत्य से शान्तिनिकेतन मुखरित एवं सजीवित हो उठता है। इस गीत-वाद्य-नृत्य के माध्यम से ही यहाँ का विशिष्ट वातावरण इतने सहज भाव से निर्मित हुआ है।

गुरुदेव परिपूर्ण शिक्षा में विविध प्रकार की कलाओं के प्रयोजन को बहुत बड़ा मानते थे। इसीलिए विश्वभारती की प्रतिष्ठा की इच्छा जब उन्होंने देशवासियों के समक्ष प्रकट की, तब कार्यसूची रखते समय उन्होंने कहा, “हमारा यह सकल्प रहे कि यदि विश्वभारती की प्रतिष्ठा होती है तो भारतीय सगीत और चित्रकला की शिक्षा उसका प्रधान अंग रहेगा।”

गुरुदेव के इस आदर्श को वास्तविकता में परिणत करने में जिन व्यक्तियों ने निष्ठापूर्ण प्रयास किया, इस प्रसंग में उनका उल्लेख करना प्रयोजनीय है।

गान और अभिनय में गुरुदेव के प्रधान सहायक थे दिनेन्द्रनाथ। गुरुदेव के आदर्श से अनुप्राणित दिनेन्द्रनाथ ने अक्लान्त परिश्रम किया और दोनों कलाओं को आश्रम के अन्तरलोक में पहुँचा दिया।

शिल्पाचार्य नन्दलाल की प्रतिभा विश्व के चित्ररसिक समाज में श्रद्धासह स्वीकृत है, किन्तु सृजन की उनकी प्रतिभा कितनी बहुमुखी है, इससे साधारणजन सम्भवतः अनभिज्ञ हैं। उनकी सृजनशक्ति चित्रपट तक ही सीमित नहीं। शान्तिनिकेतन के अभिनय, उत्सव और विविध अनुष्ठानों की साजसज्जा, रूप और रंग ने उनके हाथों से अभिनवत्व प्राप्त किया है, यह हमारे देश के लिए गौरव की बात है। बाहर से लोगो ने इस विषय में शिल्पाचार्य

का कोई प्रत्यक्ष परिचय प्राप्त नहीं किया। जनसाधारण की नजरो से दूर रहकर वे काम करते रहे हैं। शान्तिनिकेतन के आनन्द के सम्पूर्ण आयोजन में आज रूपसज्जा की दृष्टि से जिस विशेष रुचि का हमें जो परिचय मिलता है, उसका प्रवर्तन वास्तव में शिल्पाचार्य नन्दलाल ने किया। उसी के फलस्वरूप केवल शान्तिनिकेतन में ही नहीं, बल्कि सम्पूर्ण बंगाल में धीरे-धीरे इस दृष्टि से जनसाधारण की अभिरुचि में परिवर्तन होता दिखाई दे रहा है। शिल्पी श्रीयुत् सुरेन्द्रनाथ कर ने इस धारा का भारी निष्ठा के साथ वहन किया।

छात्राओं में नृत्यकला के प्रसार में श्रीयुक्ता प्रतिमा देवी ने सचेष्ट रहकर गुरुदेव की विशेष सहायता की।

यह बात स्मरण रखनी होगी कि यहाँ उस्ताद, कलावन्त तैयार करने का कारखाना स्थापित नहीं हुआ। अंग को देह से छिन्न करने पर जिस प्रकार उसकी जैवक्रिया का अवसान हो जाता है, उसी प्रकार यदि संगीतकला को सांस्कृतिक देह से भिन्न कर दिया जाए तो वह भी निष्क्रिय हो जाती है और संस्कृति की अगहानि होती है।

शिल्पी मन और वास्तविक जीवन

गुरुदेव के कर्मबहुल जीवन की धारा विचित्र थी। जिन्होंने उनके इस विचित्र कर्मजीवन के बाह्य रूप यानी विविध प्रकार के काम, साहित्य, चित्र, संगीत आदि की सहायता से उन्हें जानना चाहा है, उन्होंने उनके ज्ञान, रस, अमृत का पक्ष ही देखा है, किन्तु इसके मूल में मथन का जो इतिहास है, उसका पता लगाने पर गुरुदेव का वास्तविक स्वरूप समझा जा सकता है। इसके अलावा यह बात और भी स्पष्ट हो जाएगी कि मनुष्य क्षमतातीत असाधारण शक्ति लेकर उन्होंने जन्म ग्रहण किया था। उनके काव्य, साहित्य, गान आदि के माध्यम से उन्हें समझने का प्रयास करने पर कई लोगों के मन में स्वभावतः यह बात ही बार-बार जाग्रत होती है कि वे केवल सुन्दर के उपासक थे, जैसे वास्तविक ससार का नीरस और मलिन वातावरण उन्हें बिल्कुल स्पर्श नहीं कर सका—यदि स्पर्श कर भी सका है तो वे अपने को उससे बचाते हुए बढते रहे हैं,—इसीलिए उनके जीवन में सुन्दर की आराधना इतनी सफल रही है।

इस पृथिवी पर सानन्द स्वस्थ जीवन बिताने की उत्कट आकांक्षा लिये ही मनुष्य युग-युगान्तर से कई प्रकार के कठोर परिश्रम करता आ रहा है एवं उसकी इस विपुल कर्मशक्ति की मूल प्रेरणा भी यही है। ठीक इसी के साथ इस कर्मबहुल जीवन की क्लान्ति से मन को कुछ क्षण के लिए अन्य एक रस-लोक में ले जाकर उसे विश्राम देने, क्लान्ति दूर करने की आकांक्षा भी मनुष्य में प्रबल रूप से दिखाई दी है। सधाली लोगों के कर्मजीवन की नीरसता के बारे में अधिक कुछ न कहना ही अच्छा है। किन्तु उस जाति के समान संगीतप्रिय जाति कम ही मिलेगी। उस जाति के लोगों के गानों की भाषा की समालोचना कर मैंने देखा है कि उनके दैनन्दिन जीवन की कठोरता की कोई बात उसमें नहीं है। वहाँ उनके अमार्जित सहज मन से कर्मक्लान्त नीरस मन को सरसता से पूर्ण करने में उपयोगी गान प्रस्फुटित होते हैं। ग्राम्यजीवन में खेतिहर, गाडीवान् आदि ग्रामीण जिस गान की रचना करते हैं अथवा गाते हैं, उनमें इसी मनोवृत्ति की अभिव्यक्ति होती है। इनमें उनके दुःख, दारिद्र्य की बात नहीं रहती। इन लोगों के दुखी जीवन को लेकर शिक्षित कवि या गायक गान लिखते हैं, जिन्हें इनके जीवन का वास्तविक परिचय बिल्कुल नहीं है।

मानव मन की इस स्वाभाविक आकांक्षा को गुरुदेव के काव्य, साहित्य, संगीत आदि में पूर्ण अभिव्यक्ति मिली है। उन्होंने मानवजीवन के कर्मक्लान्त चित्त को रसलोक में ले जाकर और भी उन्नततर मानवसमाज की रचना करना चाहा है। जड़ से विच्छिन्न कोई भी वृक्ष जीवित नहीं रह सकता, चाहे उसे कितनी ही हवा, पानी, प्रकाश मिले। गुरुदेव

ने चारो ओर की नीरस यथार्थता के बीच रहकर ही प्रकाश का सन्धान देने की चेष्टा की है। मात्र वातावरण की चर्चा करने से इतने बड़े विचित्र पल्लवित, वर्धित वृक्ष की सुशीतल छाया में श्रान्ति दूर करने की सुविधा हमें उपलब्ध नहीं होती।

गुरुदेव के शान्तिनिकेतन की शिक्षा के आदर्श में भी एक मनोभाव का समर्थन मिलेगा। साधारण देश-प्रचलित शिक्षानीति ने मात्र वृक्ष के साथ मिट्टी के योग को ही ग्रहण किया है। गुरुदेव ने कहा और यह दिखाना चाहा कि शिक्षा क्षेत्र में मिट्टी के रस का जितना प्रयोजन है, मुक्त आकाश हवा और प्रकाश का भी उतना ही प्रयोजन है। जीवन के लिए कोई भी अप्रयोजनीय नहीं है। इस शिक्षानीति को सामने रखकर उन्होंने शान्तिनिकेतन में छात्रों एवं छात्राओं के लिए जिस प्रकार नाच, गान, अभिनय और विविध प्रकार की ललितकलाओं का आयोजन किया, उसी प्रकार उन्होंने देश के समक्ष इस पक्ष को रखने की इच्छा से प्रेरित होकर छात्रों एवं छात्राओं के विविध अनुष्ठान शान्तिनिकेतन के बाहर विभिन्न स्थानों पर आयोजित करवाए। यद्यपि आरम्भ में हमारे देश के जनसाधारण ने इस शिक्षानीति को पसन्द नहीं किया, किन्तु बाद में यह विरुद्ध मनोभाव दूर हो गया। किन्तु लोगों के विरुद्ध मनोभाव के प्रतिवाद में वे अपनी एक चिट्ठी में अपना मत स्पष्ट रूप से व्यक्त कर गए हैं। ई १९२९ में जब शान्तिनिकेतन में नृत्य आन्दोलन काफी आगे बढ़ चुका था, तब उन्होंने एक ख्यातिप्राप्त शिक्षाविद् और पंडित को लिखा

“प्रकाश ही हमारा स्वधर्म है—प्रकाश की प्रेरणा को अवरुद्ध करना हमारे लिए धर्म-विरुद्ध है। हमारी प्रकृति में इस प्रकाश की विविध धाराओं का उत्स है—इनमें से किसी को भी अग्राह्य करने पर उससे हम बौने हो जाएंगे। प्रकाश और भोग एक वस्तु नहीं है—प्रकाश की अभिमुखिता बाहर की ओर है, वस्तुतः वही अन्तः प्रकृति की मुक्ति है, भोग की अभिमुखिता भीतर की ओर है, उसी में उसका अवरोध है। मेरे नाट्य अभिनय के सम्बन्ध में तुम्हारे मन में आपत्ति-भाव जाग्रत हुआ है। किन्तु नाटक-रचना में प्रकाश, अभिव्यक्ति की जो चेष्टा है, अभिनय में भी वैसी ही बात है। रचना में यदि कलुष हो तो वह निन्दनीय है, अभिनय में भी दोष हो तो वह भी निन्दनीय है—किंतु अभिनय में आत्मलाघवता है, यह मैं नहीं मानता। मुझमें सृष्टिमुखी जितना उद्यम है, उसमें से प्रत्येक को स्वीकार करने के लिए मैं बाध्य हूँ। तुम्हारे अभ्यास और सस्कार की बाधा के कारण तुम लोग जिस दोष की कल्पना कर रहे हो, उस कारण मेरे प्रयास को प्रतिरुद्ध करना अपने प्रति गुस्तर अन्याय करना होगा।”

कवि का काव्य, गीतकार का गान, शिल्पी की छवि, नर्तक का नाच, नाटककार का नाटक अंतर की प्रेरणा से अभिव्यक्त होता है। किन्तु उनकी आन्तरिक इच्छा यही रहती है कि आनन्द की जैसी अनुभूति के साथ उन्होंने इसे अभिव्यक्त, प्रस्तुत किया; वैसा ही आनन्द सभी अनुभव करें। शिल्पी का यही धर्म है। गायक के बिना गान की प्रस्तुति सम्भव नहीं, उसी प्रकार अभिनय और अभिनेता के बिना नाटक का प्रकाश असम्भव है। नृत्य अभिनय जनसाधारण के समक्ष रखने के लिए जनसमाज को लेकर ही उसका आयोजन करना होगा। तभी दर्शक उसका पूर्ण रसास्वादन कर सकते हैं। गुरुदेव ने इस कारण

ही शान्तिनिकेतन के छात्रों और छात्राओं को लेकर नृत्याभिनय का आयोजन किया था। शिल्पी-मन की प्रेरणा से ही उन्होंने इस दल को लेकर देश-भ्रमण किया था। अतः उनके इस काम का यदि ठीक ढंग से आकलन करें तो सम्भवतः यह अरुचिकर नहीं भी लग सकता है। उन्होंने जिस आनन्द के साथ नृत्याभिनय की रचना की थी, उसे जनसमाज के समक्ष प्रस्तुत करने की आकांक्षा के कारण ही उन्होंने इतना अधिक घूमने का आयोजन किया था। यदि उनके अन्तर में यथार्थ शिल्पी-मन की प्रेरणा नहीं होती, तो वे अनायास भ्रमण की चिन्ता और कई प्रकार के शारीरिक श्रम से मुक्ति पा लेते। वृद्धावस्था में इसकी उन्हें विशेष आवश्यकता थी। नृत्याभिनय के दल को बंगाल के बाहर ले जाने के बाद शिक्षा-क्षेत्र में उसका सुफल सुस्पष्ट है। कई शिक्षा-प्रतिष्ठानों के प्रयास के फलस्वरूप नृत्य-गीत को जन-समाज में जो उच्च स्तर का स्थान मिला है, उसका अन्यतम कारण है गुरुदेव की प्रचेष्टा।

इस प्रसंग में सिंहल-भ्रमण की बात आज विशेष उल्लेखनीय है। सिंहल वासी, विशेषतया वहाँ के शिक्षित एवं धनवान् अपने देश की संस्कृति के प्रति अत्यन्त उदासीन थे। वे अपने देश के गान और नाच के प्रति बिल्कुल ही ध्यान नहीं देते थे। ई १९३४ में गुरुदेव ने अपने दल के साथ उस देश का भ्रमण किया, उसके बाद से सिंहलियों में अपने देश के संगीत और नृत्य के प्रति जो आग्रह बढ़ा, उसे मैंने दीर्घकाल तक अनुभव किया है। सम्प्रति अपने देश के गान और नाच का परिशीलन प्रायः प्रत्येक शिक्षायतन में आवश्यक हो गया है। धनी, निर्धन, शिक्षित, अशिक्षित किसी भी वर्ग के बालक या बालिकाएँ उससे वचित नहीं हैं। वहाँ शान्तिनिकेतन के आदर्श के अनुसार बड़े-बड़े शिक्षायतन स्थापित हुए हैं। आजकल उस देश में गुरुदेव के गान के ठीक अनुकरण से उनकी अपनी भाषा में गान और नाच की रचना का खूब प्रचलन है।

फिर भी हमारे देश में इस प्रकार के शिक्षामूलक भ्रमण के शुभ पक्ष को सभी ने निःसंकोच ग्रहण नहीं किया, देश में इस भ्रमण के विरुद्ध आवाज बराबर ही उठती रही। उन्हें इस प्रकार के भ्रमण से विरत होने के लिए कहा जाता था। वृद्धावस्था में गुरुदेव जनसाधारण की इच्छा को मान लेने के लिए बाध्य हो गए थे, किन्तु मैं जानता हूँ कि उनके अन्तर में इसका समर्थन नहीं किया। धन की दृष्टि से इस भ्रमण की सफलता उल्लेखयोग्य नहीं है। धन का अभिप्राय न रहते हुए भी उनके समान यथार्थ शिक्षाविद् का मन इस प्रकार का काम किए बिना रह नहीं सकता था। इन सब यात्राओं के समय उनका जीवन बहुत आराम से नहीं बीतता। रातदिन वे अभिनय के विषय में चिन्तन करते रहते। प्रतिदिन उसमें परिवर्तन होता। वे गान-रचना करते रहते। इसके आलावा गुरुदेव प्रत्येक शहर के जनसाधारण के समक्ष भाषण करते। इस उपलक्ष्य में उन्हें कितने प्रकार के आयोजनों में उपस्थित रहना पड़ता, कितने लोगों के साथ मुलाकात करनी पड़ती, इसका हिसाब नहीं है। मैंने देखा है कि कभी वे किसी शहर में नियमित धर्मोपदेश दे रहे हैं। सत्तर वर्ष से अधिक की आयु में भी उनके कर्मजीवन में अद्भुत परिश्रम एवं जटिलता थी। इन सब के बीच भी वे मुक्त थे। असंख्य बन्धनों के बीच मुक्ति की अनुभूति की आकांक्षा उन्होंने

अपने यौवनकाल में व्यक्त की थी, उनके कर्मजीवन को देखते हुए यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि यह केवल कविकल्पना नहीं। असंख्य कर्म के बन्धन उनकी मुक्ति-साधना में बाधा उपस्थित नहीं कर सके। उन्होंने अपने जीवन के साथ सामंजस्य स्थापित कर उसे प्रस्फुटित करना चाहा था, सम्भवतः वे सफल भी हुए थे।

भारतीय संगीत की प्रकृति और बंगला गान

एक दिन मनुष्य को 'सुर' (स्वर-समष्टि) की अनुभूति हुई थी—उस समय उसका रूप अत्यन्त साधारण, पक्षियों की पुकार के समान एक-दो स्वरो पर गठित था। उस स्वरूप में ही वह अपने सांगीतिक मनोभाव प्रकट करता था। इसके बाद उसे एक-दो स्वरो की गठन-प्रणाली की सहायता से मंत्र-पाठ के सुर से शुरू कर विभिन्न प्रदेशों की विविध रागिनियों का ज्ञान हुआ। उसके बाद उस रागिनी को गाने के विविध ढंग, पद्धतियाँ, उसका व्याकरण, शास्त्र, दर्शन आदि का पता चला।

चिन्तन, ज्ञान, कर्म, साहित्य, शिल्प और धन में भारत की प्राचीन सभ्यता का जो गौरवमय परिचय मिलता है, संगीत में भी उसका परिचय कम नहीं है। संगीत सचल और प्राणवान् था, उसका एकमात्र उदाहरण है युग-युग में भारतीय संगीत में विविध पद्धतियों का उदय। उदाहरणस्वरूप हिन्दुस्थानी संगीत में ध्रुपद, खयाल, टप्पा, ठुमरी, गजल, तराना आदि एव विविध प्रकार के प्रादेशिक संगीत के विविध ढंग का उल्लेख किया जा सकता है। इनमें दक्षिण भारत के कर्नाटक संगीत ने एक विशेष स्थान ग्रहण किया है।

ज्ञान-विज्ञान, विविध कर्म और सम्पत्ति में यूरोप काफी अग्रसर जाति के रूप में स्वीकृत है। ठीक इसी परिमाण में उनका संगीत विकसित हुआ है, ऐसा भी कहा जा सकता है, किन्तु हमें यह देखना होगा कि संगीत में वे किस मार्ग पर अग्रसर हुए हैं—हमारे साथ उनका मेल क्या है? हार्मनी संगीत में वे जितना आगे बढ़े हैं, एकाकी कण्ठ्य एव वाद्य संगीत में वैसा दिखाई नहीं देता। कई वाद्यों और बहुसंख्यक गायकों के समवेत् संगीत की रचना में वे अभ्यस्त हैं—स्वरसंयोग के अलावा एकक गायन या वाद्य संगीत की बात वे आजकल सोच भी नहीं सकते। हम भी एकक वाद्य वादन और गायन के इतने अभ्यस्त हो गए हैं कि हार्मनी संगीत में हमारा देश यथार्थ आनन्द अनुभव नहीं करता। यूरोप के प्रभाव से भारत में वाद्य एवं कण्ठ्य संगीत के क्षेत्र में समवेत् रचना की जो चेष्टा की गई, उसके रूप में आज तक मात्र एकक संगीत के सशब्द संस्करण ही प्रकट हुए हैं। उनका ठीक अनुकरण करना भी सम्भव नहीं हुआ और आज तक इस दिशा में कोई नया आविष्कार भी नहीं हुआ। किन्तु इस दिशा में कुछ नया करने की अभिरुचि देखी है, किन्तु प्रबल आकांक्षा के अभाव में जो कुछ रचना हुई है, वह 'सृष्टि' की श्रेणी में रखने के योग्य नहीं है।

संगीतज्ञों के एक दल के अन्तर में इस प्रकार के मनोभाव ने स्थान बना लिया है कि संगीत के क्षेत्र में यूरोप ने जो मार्ग अपनाया है, हमें भी उसी पथ पर जाना चाहिए,

किन्तु सगीत-उस्तादों में आज भी वैसा मनोभाव नहीं है। सम्मेलक सगीत या हार्मनी सगीत हमारे देश में नहीं है इसलिए हम सगीत में पिछड़ गए हैं, ऐसे विचार यदि किसी के मन में उदित होते हैं तो मैं सोचता हूँ कि इस पर ठीक ढंग से विचार नहीं किया गया। वे जिस प्रकार हार्मनी सगीत में कुशल हैं, उसी प्रकार हम एकक कण्ठ्य एव वाद्य सगीत में आलाप, विस्तार, तानवैचित्र्य-प्रदर्शन में दक्ष हैं। ठीक इसी प्रकार की प्रस्तुति वे कर सकेंगे, ऐसा नहीं लगता।

यूरोप में सगीत को वहाँ के मानव-समाज का गान कहा जाता है, अर्थात् कहा जाता है कि वे सगीत में मनुष्य के जगत् को रूप देने की चेष्टा कर रहे हैं। भारतवर्ष में मनुष्य के कर्ममय जीवन को ठीक ढंग से समझकर ही उस जीवन के और एक पक्ष का चिन्तन कर सगीत को उस दृष्टिकोण से सचल किया है। 'निरुद्धम अवकाश' भारत का आदर्श नहीं था—उसने कर्म में ही शान्ति प्राप्त करनी चाही। इसीलिए भारत ने कहा है कि अपनी सुख-सुविधा की बात न सोचकर 'कर्म ही जीवन' का आदर्श मानकर कर्म करते रहो। इस आदर्शगत पार्थक्य के कारण ही भारत के सगीत में निरासक्त कर्मजीवन का 'सुर' मिलता है, इसके अलावा और कुछ नहीं। इसीलिए हम क्या नहीं देखते कि हमारे देश में मनुष्य के जन्म से मृत्यु तक एव उसके बाद भी उन्हें लक्ष्य कर गीत गाये जाते हैं। रुदन और कथोपकथन भी सुर में होता है। विविध सामाजिक उत्सवों में सगीत अविभाज्य अंग था। गान के 'सुर' में लोकशिक्षा की व्यवस्था थी। हमारे देश में गान के माध्यम से साधारण धर्मशिक्षा से शुरू कर अति उच्चस्तरीय ज्ञान की वाणी जिस तरह प्रचलित चली आ रही है, ऐसी प्रणाली अन्य किसी देश में नहीं दिखाई देती। इस देश के कई धर्मप्रचारकों ने अपने धर्ममत का प्रचार गान के माध्यम से किया है। भिक्षा प्राप्ति के लिए भी गान ही भिक्षुको के लिए प्रधान सम्बल रहा। कृषक, मजदूर, मल्लाह आदि अपने मनमौज से गाते चलते हैं। इस प्रकार जीवन से घनिष्ठ रूप से सम्बद्ध जो गान है, वे भारतीय समाज के लिए नहीं, ऐसा कह सकते हैं क्या? इन सब गानों में भारतीय समाज के प्रत्येक स्तर के मन का विकास क्या परिलक्षित नहीं होता? यूरोप की प्रचलित धारा या आदर्श के साथ इसका मेल नहीं, इस कारण क्या इसे अवास्तविक, बनावटी कहा जा सकता है?

मेरे मत से भारत के लिए गान गाना ही हुआ उसके सामाजिक जीवन के प्राण का लक्षण। दोनों देशों के लोगों के प्राण सगीत में मुखरित हुए हैं, किन्तु भिन्न धारा में। इसका कारण यह है कि उनका सामाजिक चिन्तन, चारों ओर की विश्व प्रकृति, हमारे सामाजिक चिन्तन और विश्व प्रकृति के समान ठीक एक ही नियम से मन में क्रियाशील नहीं है। इसीलिए उनके द्वारा उपलब्ध सगीत ने जिस रूप में स्वरूप धारण किया है, वह हमारे सगीत से मेल नहीं खाता।

एक विषय पर ध्यान देने से पता चलेगा कि सगीत का आदर्श और पथ साधारणतया प्रत्येक जाति के ज्ञान या धर्म चिन्तन के विकास के साथ-साथ एक आदर्श रूप में विकसित होता है। यूरोप में गेटे शिलार के युग में ही बिधोवन के समान सगीत-रचयिता का होना संभव है। यूरोप की धर्मसाधना अकेले की साधना नहीं है, यह सबके एक साथ मिलन

की साधना है। उनके समाज में विशेष दिन, विशेष समय में धर्मचिन्तन या परिशीलन या चर्चा निबद्ध है। इस प्रकार वाद्य संगीत एवं कण्ठ्य संगीत के बहुजन-सम्मिलन के वे अभ्यस्त हो गए हैं। बहुजन-समन्वय के बिना वहाँ गान सुनाना असम्भव है। उसके लिए विशेष स्थान की जरूरत होती है।

हमारे देश में धर्म-चर्चा को अकेले की साधना कहा जाता है। खाने के लिए बैठते, उठते, सोते, भ्रमण करते, विश्राम करते, आनन्द में, प्रतिदिन के कर्म में धर्म-चर्चा को इस प्रकार सम्बद्ध कर दिया गया है कि प्रत्येक मनुष्य किसी भी अवस्था में अकेला ही उसकी साधना के पथ पर अग्रसर हो सकता है। हमारे देश के गान भी ठीक इसी प्रकार व्यक्ति-केन्द्रित है। मनुष्य ने अकेले ही इसके अनुशीलन और साधना में आनन्द अनुभव किया है।

हम देखते हैं कि इस जगत् में संगीत की दो मूल धाराएँ हैं। एक है शब्द रहित 'सुर' का संगीत और दूसरा है शब्द और 'सुर' के सहयोग से रचित गान। भारत के प्राण में इन दोनों धाराओं ने समान स्थान पाया है एवं एक धारा अन्य की पूरक भी है। यूरोप में भी इन दो धाराओं का क्रमिक विकास दिखाई देता है। एक धारा कभी अन्य को क्षति नहीं पहुँचाती। किसी एक में प्राणहीनता के लक्षण दिखाई देते ही ऐसा लगने लगता है कि अन्य भी मृतप्राय है।

संगीत का आदिपरिचय देना आज सम्भव नहीं। मिट्टी का स्तर देखकर भूतत्वविद् साहस के साथ कह सके हैं कि पृथिवी की आयु कितनी है। उनका यह दावा है कि वे यह ठीक-ठीक बता सके हैं कि प्राणिजगत् का आविर्भाव कब हुआ, मनुष्य की सृष्टि कब हुई। इस दावे के कारण है कुछ बाह्य प्रमाण। किन्तु संगीत के क्षेत्र में बाह्य प्रमाण भी असम्भव है। उस युग के संगीत के बाह्य प्रमाण मिट्टी के नीचे नहीं दब गए, जिन्हें खनन द्वारा निकाल कर उनके आधार पर इस सम्बन्ध में कुछ कहा जा सके। किन्तु बुद्धि, विचार और विशुद्ध अनुमान के बल पर कई गुणियों ने आदिम मानव के सुरजगत् के बारे में निर्णय करने का प्रयास किया और बताया कि मनुष्य को पहले स्वर मिला और बाद में शब्द। उनका यह भी अनुमान है कि मनुष्य ने जिस दिन से बोलना सीखा, उसी दिन से उसने गाना शुरू किया। शब्द के साथ मिलकर 'सुर' ने अन्य रूप धारण किया, किन्तु उसने अपना निजस्व रूप खोया नहीं। उसका प्रधान नमूना है वाद्य संगीत, हिन्दुस्थानी कण्ठ्य संगीत का आलाप, तान विस्तार में भी इस बात की सार्थकता प्रमाणित होती है।

केवल 'सुर' की साधना का और एक विशेष एवं उल्लेखयोग्य प्रमाण है यूरोप का सम्मेलक वाद्य संगीत, उसकी सहायता से या उसी के परिवेष्टन में गाया जाने वाला कण्ठ्य संगीत। केवल सुर के जगत् को कितने विचित्र रूप में रूपायित किया जा सकता है, यूरोप ने इस विषय में प्रचुर नव-नव उद्भावनशक्ति का परिचय दिया है।

दूसरी ओर शब्द और 'सुर' के मिलन के नमूने के तौर पर विभिन्न भाषाओं के उच्च एवं लोकसंगीत को लिया जा सकता है। साधारणतया हमारा विश्वास और धारणा है कि हिन्दुस्थानी कण्ठ्य संगीत में कभी भी गान में शब्दों को अधिक महत्त्व नहीं दिया जाता।

उनके लिए 'सुर' ही प्रधान है, शब्द उपलक्ष्य मात्र हैं। रागिनी की रचना के लिए वे कुछ शब्दों का व्यवहारमात्र करते हैं। व्यक्तिगत रूप से मेरी इस मत में आस्था नहीं है। इसका कारण क्या है, बताता हूँ।

उस्ताद हिन्दुस्थानी गान में शब्दों को महत्त्व अवश्य नहीं देते, किन्तु शब्दों के अन्तर्निहित भाव को गान में विशेष रूप से प्रस्फुटित करने में वे सचेष्ट रहे हैं, आकाक्षी भी। हिन्दुस्थानी कण्ठ्य संगीत में आलाप और तराना को छोड़कर सब प्रकार की शैलियों में हमें अर्थपूर्ण छोटी-छोटी चार या आठ पक्तियों का काव्य मिलेगा। ध्यान से अध्ययन करने पर पता चला है कि हिन्दुस्थानी संगीत में सभी यथार्थ स्रष्टा प्रायः स्वयं शब्दयुक्त संगीत की रचना कर गए हैं एवं उन सब गानों के शब्द-चयन में उच्चस्तरीय साहित्यिक प्रतिभा का परिचय भले न मिले, किन्तु वे रस-भाव से परिपूर्ण हैं। साहित्यिक दृष्टि से कविता में जो अभाव दिखाई दिया है, उसकी पूर्ति रागिनी की सहायता से हुई है। वे सब स्रष्टा 'सुर' के राजा थे, इसीलिए उन्होंने साहित्यिक त्रुटि को बहुत बड़ी त्रुटि नहीं माना।

अमीर खुसरो स्वयं ख्यातिप्राप्त कवि थे। उनके गानों की भाषा और भाव उच्चस्तरीय थे। ध्रुपदिया तानसेन रचित गान भी इसी प्रकार भावसम्पद से पूर्ण थे। परवर्ती युग में खयाल गान के प्रवर्तक सदारंग और अदारंग की रचनाओं में ऐसे कई अच्छे-अच्छे गान मिलते हैं जो कवित्व रस की दृष्टि से समृद्ध हैं। टप्पा, ठुमरी और गजल में प्रेम, विरह का जो एक मधुर रस व्यक्त होता है, उसका मूल्य क्या कम है ?

कुछ दिन पूर्व मैंने एक महफिल में उत्तरभारत के एक अन्यतम विख्यात गायक से भैरवी ठुमरी सुनी। उस दिन गाते-गाते अचानक वे बोल उठे कि "लोग कहते हैं कि गायक शब्दों की ओर विशेष ध्यान नहीं देते, किन्तु मेरे मत से यह बात ठीक नहीं है।" उस दिन उन्होंने जो गान पेश किया उसके शब्द ऊपरी दृष्टि से अत्यन्त सामान्य लगेंगे, किन्तु इस सामान्य शब्द-विन्यास के माध्यम से नायिका के अन्तर की वेदना प्रकट हो रही थी, वह क्या यथार्थ नहीं है ? वे कह रहे थे कि यदि गायक भैरवी के स्वरों के माध्यम से उस वेदना को प्रकट नहीं कर सकते तो यह गान प्रस्तुत करना वृथा है। उनके समक्ष गान के शब्दों का यही मूल्य है। वास्तविक स्रष्टाओं ने हिन्दुस्थानी गान के इस आदर्श के अनुसार ही गान-रचना की है और गाया है। शब्द का व्यवहार उन्होंने कभी अर्थहीन रूप में करना नहीं चाहा। उस्तादों के द्वारा ही यह कार्य किया गया है। उन्होंने शब्दों को उपलक्ष्य बनाया और गायन के क्षेत्र में 'सुर' और छन्द का युद्ध प्रदर्शित किया। संगीत-स्रष्टा और उस्तादों में यह पार्थक्य सभी को ध्यान में रखना होगा, एक रूप में देखने से काम नहीं चलेगा।

हमारे देश में शब्द और 'सुर' के मिश्रण के जो गान हैं, उनका प्राचुर्य और वैचित्र्य वाद्यसंगीत की अपेक्षा काफी अधिक है। वाद्यसंगीत ने स्वतंत्र रूप से कुछ विशेष उन्नति नहीं की। हमारे देश में गान का इतना अधिक प्राधान्य क्यों है ? इसका उत्तर गुरुदेव की भाषा में .

"शब्द मनुष्य के ही हैं और गान प्रकृति का। शब्द सुस्पष्ट एवं विशेष प्रयोजन द्वारा सीमाबद्ध हैं, जबकि गान अस्पष्ट एवं सीमाहीनता की व्याकुलता से उत्कण्ठित है। इसीलिए

शब्द से मनुष्य मानवलोके के साथ एव गान से मनुष्य विश्व प्रकृति के साथ एकरूप होता है। इसीलिए जब मनुष्य शब्द के साथ 'सुर' जोड़ देता है तब वही शब्द अपने अर्थ को स्वयं पार कर व्याप्त हो जाता है—उस 'सुर' में मनुष्य के सुख-दुःख समस्त आकाश की वस्तु बन जाते हैं, उसकी वेदना प्रभात-सन्ध्या के दिगन्त में अपना रंग मिला देती है, जगत् के विराट् अव्यक्त के साथ युक्त होकर अपरूपता प्राप्त करती है। इसीलिए अपने प्रतिदिन की भाषा के साथ प्रकृति की चिरदिन की भाषा मिला देने के लिए 'मनुष्य' का मन शुरू से ही प्रयास करता रहा है।"

सगीत की सहायता से मनुष्य अपने आनन्दमय स्वरूप को देख सकता है इसीलिए जो भगवान् में विश्वास करते हैं, उन्होंने कहा है कि इसके द्वारा ही भगवान् की पूजा, सान्निध्य सम्भव है। एव उनकी 'नादब्रह्म' रूपी तत्त्वकथा आज हमारे लिए अर्थहीन होते हुए भी उनके लिए यह अति गभीर सत्य थी। पूर्व-पुरुषों की इस बात में क्या कोई सत्य नहीं था ? उनकी इस चिन्तनधारा को बिना सोचे-समझे उड़ा देना उचित नहीं है। इस हेतु जीवन समर्पित कर जो अनुभव हमारे समक्ष वे रख गए हैं, हम इस युग में बृद्धि से उसे समझने या जानने की चेष्टा करते हैं, इसीलिए इन सब बातों का कोई अर्थ हम खोज नहीं पा रहे हैं। यदि हम उनके चिन्तन को उनकी जीवनचर्या के माध्यम से नहीं देख सकते तो नैयायिक के समान युक्ति व तर्क से उनका स्वरूप खड़ा करने का जितना भी प्रयास करना चाहेंगे, उस मर्म तक पहुँचना उतना ही असम्भव हो जाएगा।

यथार्थ स्रष्टा, कवि या शिल्पी ऐसी एक मानसिक अवस्था में रचना करते हैं कि उनकी उस अनुभूति के साथ पाठक एव दर्शक अपने जीवन के सुर को जितने परिमाण में बाँध रख सकेंगे, उतना ही वह शिल्प या कविता उनके समक्ष प्राणवान् हो सकेगी। ससार में बड़े कवियों और शिल्पियों की जीवनचर्या के साथ जीवनादर्श का भेद कभी दिखाई नहीं दिया। सौन्दर्य की अपनी अनुभूति को जीवनचर्या की सहायता से उद्बोधित करने के उदाहरण भी कई हैं।

सगीत के क्षेत्र में भी ऐसी ही स्थिति है। किसी भी सगीत के रस की उपलब्धि के लिए अपने जीवन को भी सगीत-स्रष्टा की रसानुभूति के सुर में बाँधने की चेष्टा करनी होगी। ऐसा न कर सकने पर सब कुछ अर्थहीन लगेगा। यह ध्यान में रखना होगा कि सगीत के जो स्रष्टा हैं उनकी ही बात मैं कह रहा हूँ, जो उस्ताद हैं उनकी बात मैं नहीं कह रहा हूँ। उस्ताद जिस सीमा तक अपने को स्रष्टा की रसानुभूति की श्रेणी में उठा सके हैं, उस परिमाण में ही वे बड़े उस्ताद के रूप में स्वीकृत हुए हैं।

इसीलिए मेरा कहना है कि भारतीय साधना में 'नादब्रह्म' तत्त्व या 'सुर' ईश्वरीय शक्ति की लीला है, इस तथ्य पर विश्वास करना हमारे लिए तब तक सम्भव नहीं, जब तक कि हम भारतीय सगीत की इस प्रकार की साधना के साथ अपनी अनुभूति को मिला नहीं लेते। अपनी जीवनचर्या को सगीत के इस 'सुर' में बाँध न सकने तक भारतीय सगीत का यह मर्मलोक हमें काल्पनिक विलास ही लगेगा। किन्तु आनन्द का विषय यह है कि इस युग में भी हमें एक-दो ऐसे उस्ताद मिले हैं, जिन्होंने सगीत के इस तत्त्व के बल पर

अपने जीवन को बनाने की विशेष चेष्टा की थी।

एक विख्यात वाद्य संगीतज्ञ को मैं जानता हूँ, जो बहुत दिन पहले इस ससार से विदा हो गए। वृद्धावस्था में वे अपना वादन श्रोताओं को सुनाने के लिए उत्साही नहीं थे। वे रोज मध्यरात्रि में अपने निवास की छत पर बैठकर प्रकृति के निर्जन आवेष्टन में अपने वाद्य पर राग-रागिनी का आलाप प्रातःकाल तक बजाते। कोई भी श्रोता वहाँ जाकर उन्हें तग नहीं कर सकता था। जो वह आलाप सुनने के उत्साही थे वे उस्ताद के निवासस्थान के सामने रास्ते पर खड़े रहकर सुनते थे। उस्ताद का विश्वास था कि रागिनी-लोक की लीला को विश्वप्रकृति के इस प्रकार के निर्जन आवेष्टन में ही अनुभव किया जाता है। ऐसा न होने पर इसके आंतरिक प्रकृत रस की उपलब्धि नहीं की जा सकती। उस्ताद की इस बात पर वे ही विश्वास करेंगे जो भारतीय संगीत के इस रस की खोज रखते हैं। इस प्रकार के और उस्तादों के दृष्टान्त दिए जा सकते हैं, किन्तु उनके बारे में और न बताकर संगीत की यह लीला गुरुदेव के समक्ष किस प्रकार व्यक्त हुई, वही कहूँगा।

एक चिट्ठी में उन्होंने लिखा

“आज तक मैं किसी भी प्रकार से यह निश्चित नहीं कर सका कि संगीत सुनने पर अन्तर में जिस अनिर्वचनीय भाव का संचार होता है, उसका ठीक तात्पर्य क्या है। तथापि प्रत्येक बार मन अपने इस भाव का विश्लेषण करने की चेष्टा करता है। मैंने देखा है कि गान का सुर रजक ढंग से बज उठते ही नशा ठीक ब्रह्मरन्ध्र को स्पर्श करता है एवं उसी क्षण यह जन्ममृत्यु का ससार, यह आवागमन का देश, यह काजकर्म की प्रकाश-अन्धार पृथिवी बहुत दूर, जैसे पद्मानदी के उस पार चली जाती है—वहाँ से समस्त ही एक छवि के समान लगता है। हमारे समक्ष हमारे प्रतिदिन का ससार ठीक सामजस्यमय नहीं है—उसका कोई एक तुच्छ अंश बेहद बड़ा है, क्षुधातृष्णा, झगडाटटा, आरामव्याराम, तुच्छ विषय, छोटी-मोटी आवश्यकताएँ, छोटे-मोटे झगड़े—इनमें से प्रत्येक ने वर्तमान मुहूर्त को कटंकित कर दिया है—किन्तु संगीत अपने आन्तरिक सुन्दर सामजस्य के द्वारा क्षणभर में समस्त ससार को न जाने किस प्रकार के मोहमंत्र से ऐसी एक सृष्टि में ले जाता है, जहाँ उसका क्षुद्र क्षणस्थायी असामजस्य नजर नहीं आता—एक समग्र, एक बृहत्, एक नित्य सामजस्य द्वारा समस्त पृथिवी छवि के समान हो गई है, एवं मनुष्य की जन्ममृत्यु, हँसना-रोना, भूत, भविष्यत्, वर्तमान की पर्याय एक कविता के सकरुण छन्द के समान कानों में सुनाई देती है—उसके साथ अपनी-अपनी व्यक्तिगत प्रबलता, तीव्रता का ह्रास हो गया है, हम काफी छोटे हो गए हैं एवं एक संगीतमय विस्तीर्णता में अत्यन्त सहज भाव से हम आत्मविसर्जन कर देते हैं। क्षुद्र और कृत्रिम सामाजिक बन्धन समाज के लिए विशेष उपयोगी हैं, तथापि संगीत एवं उच्चांग आर्ट मात्र से ही उनकी अकिंचित्करता की क्षणभर में ही उपलब्धि हो जाती है—इसीलिए अच्छा गान या कविता सुनने पर हमारे चित्त में चाचल्य का संचार होता है—समाज की लौकिकता का बन्धन छिन्न कर नित्य सौन्दर्य की स्वाधीनता के लिए मन में एक निष्फल सग्राम की सृष्टि हो सकती है—सौन्दर्य मात्र से ही हमारे मन में अनित्य के साथ नित्य का विरोध शुरू होता है, जिससे अकारण वेदना की सृष्टि होती है।”

संक्षेप में इसका अर्थ यह है कि “हमारा संगीत ही भूमा, विराट् का ‘सुर’ है, उसका वैराग्य, उसकी शान्ति, उसकी गम्भीरता समस्त सर्गीर्ण उत्तेजना को नष्ट करने के लिए है।”

संगीत की इस अनुभूति को ही दूसरे शब्दों में कहते हैं अहेतुक आनन्द। गुरुदेव ने इस कथन को ही और सुन्दर शब्दों में कहा है “वैराग्य का आनन्द”। यह कथन उनके ही जीवन की अभिज्ञता से उपलब्ध अनुभूति की बात है, संगीत-रस से अनभिज्ञ लोगों का यह कथन नहीं कि जिसकी हठात् उपेक्षा की जा सके।

यूरोप के संगीत की बात सोचकर सम्भवतः यह प्रश्न उठ सकता है कि क्या वे इस प्रकार के चिन्तन में विश्वास करते हैं? हाल में प्रकाशित लेखों से उनके मतानुसार उद्धृत करता हूँ। अमरीका के चिन्तनशील संगीत शिक्षकों का एक वर्ग ग्राम के साधारण विद्यालय के छात्रों और छात्राओं को किस आदर्श पर चलाना चाहता है, उसका निर्देश देते हुए उस वर्ग ने कहा है

“Educators today are pointing out the need for spiritual and cultural emphasis in education as opposed to the strictly material and utilitarian conception. They feel the truth of the Master's words that “Man cannot live by bread alone”, and that our children, in rural as well as in urban communities, must be taught the fine art of living. Both educators and sociologists agree that music possesses outstanding values for child development and makes vital contribution to a richer, fuller life.”

अन्य एक संगीतज्ञ ने अपने एक लेख में लिखा है

“Music is the only one of the arts which cannot corrupt the mind. It is this negative quality of music, the ideal of all art, that makes it so well suited to serve as the first and foremost cultural art in the spiritual education of the young.”

इन लेखों से स्पष्ट रूप से समझ में आता है कि वहाँ के एक वर्ग में संगीत के सम्बन्ध में भिन्न मत परिलक्षित हुआ है। उस वर्ग ने ‘नादब्रह्म’ के समान तत्त्व की बात नहीं कही है, ऐसा लगता है कि वे वैराग्य के आनन्द या जागतिक सुख-दुःख के जीवन को भुला देने वाले आनन्द में आस्था रखते हैं।

अहेतुक या वैराग्य का आनन्द ही संगीत का मूल रस है, इसीलिए समग्र रूप से भारतीय संगीत में किस प्रकार के शब्दों का विन्यास किया जाए, इस सम्बन्ध में आलोचना करने पर हम बगाल के गान की गति और प्रकृति को ठीक ढंग से समझ सकेंगे।

भारतवर्ष के लोकसंगीत, उच्च श्रेणी के प्रादेशिक संगीत और हिन्दुस्थानी संगीत की बात पर यदि हम विचार करें तो हमें पता चलेगा कि दो प्रधान विषय लेकर गान के शब्दों

का विन्यास है, उनमें एक है भगवान की वन्दना और दूसरा है प्रेम। भगवान की पूजावन्दना के गानों की अपेक्षा प्रेम के गानों का प्राधान्य अधिक है। इनमें भगवत्प्रेम, मानविक प्रेम दोनों ही हैं। ये दो विषय ही लोकसंगीत से शुरू कर सभी प्रकार के भारतीय संगीत के मूल विषय हैं। गान में मात्र इन दो विषयों को ही विशेष रूप से प्राधान्य क्यों मिला ? इसका कारण यह है कि देवता की वन्दना और प्रेम में चाहे वह ईश्वरीय हो या मानविक, एक आनन्द है। वही है “वैराग्य का आनन्द”। इस आनन्द में मनुष्य अपनी सत्ता को देवता के उद्देश्य से या प्रेमास्पद के समक्ष पूर्णतया लुप्त करना चाहता है। अपने को पृथक् रूप में देखने की उसकी इच्छा नहीं होती। पूजा के द्वारा, प्रेम के द्वारा मनुष्य अन्यो के बीच अपने को पूर्णतया विलीन कर देना चाहता है। विलीन कर देने की आकांक्षा की तीव्रता से मन में एक विशेष वेदना जाग्रत होती है। इस वेदना की गभीरता में आकांक्षा-पूरण का साक्ष्य मिलता है इसीलिए मनुष्य आनन्द अनुभव करता है। इसीलिए कहा गया है कि गभीर वेदना आनन्द का ही एक रूप है। इस वेदना की अन्य अभिव्यक्ति, प्रकाश है संगीत। बॉसुरी के सुर, वीणा की झंकार या किसी भी वाद्य के वादन से हमारा मन क्या इसी प्रकार की एक अकारण वेदना से भर नहीं उठता ? इस अकारण वेदना को हम बार-बार अनुभव करना चाहते हैं, इसीलिए हम वाद्य-वादन सुनना इतना पसन्द करते हैं।

अतः पूजा या प्रेम-निवेदन के साथ विशुद्ध संगीत का यही मेल मिलता है, इसीलिए मनुष्य इतने सहज भाव से दोनों को एक कर सका है।

सम्भवतः कई लोगों का ध्यान इस ओर गया है कि भारतीय संगीत में साधारणतया अन्य किसी रस के गान को प्राधान्य नहीं मिला है। संगीत के युगान्तरकारी साधक, ऋषि कभी हास्यरस या वीररस के गानों की रचना में उत्साही नहीं रहे। प्राचीन भारतीय उच्च संगीत की किसी भी धारा में इस प्रकार के गानों की रचना नहीं हुई। किन्तु ऐसा होते हुए भी कोई यह नहीं मान ले कि भारत में ओजपूर्ण, सशक्त गानों की रचना नहीं हुई। प्राचीन ध्रुपद-संगीत में इस प्रकार के गानों का परिचय मिलता है। किन्तु वह आनन्द, उल्लास का ओज है। हास्यरस लोक संगीत में मिलता है, किन्तु गान के जगत् ने उसे अधिक सम्मान की नजर से कभी नहीं देखा, अन्त्यज के समान ही उसकी अवज्ञा हुई है।

निर्मल प्रेम के गान, कितने ही पुरातन हो, आज भी हमारे अन्तर में गभीर आनन्द का संचार करते हैं। बंगाल कवियों का प्रदेश है। अत्यन्त प्राचीन काल से साहित्य की अन्यान्य शाखाओं का जितना विकास हुआ है, उससे कहीं अधिक विकास काव्य-साहित्य का दिखाई देता है। ये सब काव्य गान के सुर से ही गाए गए हैं। बौद्ध युग की चर्यागीति रागरागिनी-तालमानलय युक्त उच्चांग धर्मसंगीत था। जयदेव का गीतगोविन्द, चण्डीदास की पदावली और चैतन्यदेव के समय से आरम्भ कर परवर्ती युग की गीत कविता विशाल प्रेम संगीत का जगत् है। उच्चांग (शास्त्रीय) संगीत के सृजन के विषय में बंगाल ‘सुर’ और शैली को लेकर कई अंशों में हिन्दी गान का विशेष ऋणी है। किन्तु किस प्रकार बंगाल ने अपनी भाषा के साथ उसका मेल किया है और उसे पृथक् रूप प्रदान किया है, यह आलोचना का विषय है।

कई गुणियो का विश्वास है कि हिन्दुस्थानी उच्चसंगीत की शैली और उसकी रागरागिनी के प्रभाव से कीर्तन-गान की शैली और स्वर-समष्टि में काफी वैचित्र्य आ गया। पंडितों ने कहा है कि हिन्दी गान के ध्रुपद, खयाल, टप्पा के अनुकरण से ही 'मनोहर साई', 'गरानहाटि' और 'रेनेटि' नामक तीन शैलियों की सृष्टि हुई है। यहाँ तक कि इन सब गानों के ताल भी ध्रुपद, खयाल, टप्पा गान के तालों से मिलते हैं। आधुनिक हिन्दी गान और इन शैलियों के गान में कई स्थलों पर प्रभेद दिखाई देता है। अत्यन्त सूक्ष्म दृष्टि से विचार किए बिना मेल का पता लगाना मुश्किल है।

वृन्दावन के बंगाली वैष्णवगुरु नरोत्तम गोस्वामी यह कीर्तन-गान आरम्भ कर गए। उनके प्रयास से इस प्रदेश में इसका प्रचलन हुआ। षोडश शताब्दी के अन्तिम काल में नरोत्तम गोस्वामी ने राजशाही आकर कीर्तन-गान का एक विराट् जलसा आयोजित किया। उस जलसे में योगदान करने के लिए बंगाल के तत्कालीन कई गायक और वादक वहाँ एकत्र हुए। इस समय वृन्दावन, मथुरा, दिल्ली, आगरा, ग्वालियर आदि अचल संगीत के बड़े केन्द्रों के रूप में परिचित थे। वह युग तानसेन का युग था। वृन्दावन और मथुरा अचलो में संगीतसाधक अधिक रहते थे। और दिल्ली-आगरा-ग्वालियर में बड़े-बड़े उस्ताद और गुणी रहते थे। नरोत्तम गोस्वामी के साथ यह संगीतधारा राजशाही पहुँची। इन्होंने पश्चिमी अचल की राग-रागिनियों का नए ढंग से प्रवर्तन किया।

इसके पूर्व बंगाली समाज में जयदेव एवं चण्डीदास के गान प्रचलित थे। इसके अलावा चैतन्यदेव के समय में भी जिन गानों की रचना हुई थी, उन्हें भी इस प्रदेश के लोग गाते थे। इन सब गानों में राग-रागिनियों का उल्लेख है, किन्तु गानों का ढंग ठीक क्या था, बताना मुश्किल है। ये गान भी नरोत्तम गोस्वामी के पूर्व पश्चिम भारत की रागिनियों से समृद्ध हुए थे। नरोत्तम गोस्वामी ने नव प्रेरणा से कीर्तन को नए ढंग से उद्बोधित किया। 'सुर' (स्वर-समष्टि, ध्रुन) को ठीक उसी रूप में कायम रख सकने की कोई वैज्ञानिक प्रथा पूर्व युग में न रहने के कारण अलग-अलग लोगों के कण्ठ से ये गान अलग-अलग ढंग से सुनाई देते। इसी कारण यह 'सुर' आज परिवर्तित रूप में हमारे सामने है। कीर्तन में भावरस और रागिनी का मिलन आदर्शस्वरूप है।

वैष्णव पदावली के कई शताब्दियों पूर्व रचित है 'चर्यांगीति'। ये बंगाली बौद्धों के गान हैं। उनमें राग-रागिनियों का उल्लेख है। किन्तु यह कोई भी नहीं कह सकता कि आजकल की रागिनियाँ और उस समय की रागिनियाँ एक हैं। रागिनी के साथ बंगला भाषा के मिलन से रचना का परिचय उस प्राचीन युग से ही हमें मिलता रहा है और यह माना जा सकता है कि रागिनी और शब्दों (काव्य) की उनकी मिलन-चेष्टा सार्थक हुई थी। इन गानों का मर्म और पक्ति-विभाग देखकर, सहजिया बौद्धों के गान के रूप में उनकी परिचिति की बात सोचकर मुझे लगता है कि ये गान बंगाल के बाउल-गान के समान ही बौद्ध युग के किसी एक सम्प्रदाय के गान हैं। लगता है कि इन्होंने ही युगोपयोगी परिवर्तन के साथ-साथ इस युग में बाउल नाम से प्रसिद्धि प्राप्त की। शब्द और रागिनी का मिलन बाउल-गान का अपना विशेष वैशिष्ट्य है। यद्यपि वे राग-रागिनी का कोई उल्लेख नहीं करते, उनके

गानो में राग-रागिनी का उल्लेख नहीं है और उनके द्वारा लिखित ऐसी कोई पुस्तक भी नहीं मिलती जिसमें ऐसा उल्लेख हो, किन्तु श्रवण-अभिज्ञता से मैंने अनुभव किया है कि इन सब गानों में वे कई प्रकार की रागिनियों का प्रयोग करते हैं। किन्तु वे स्वयं ध्यान नहीं देते या नहीं जानते कि वे किस स्वर-संगति का प्रयोग कर रहे हैं।

बंगालियों की संगीत-साधना का और एक उल्लेखयोग्य युग था रामनिधि गुप्त का युग, अर्थात् निधुबाबू के टप्पा संगीत का युग, जिसका प्रभाव ऊनविंश शताब्दी के बंगाल के सब प्रकार के संगीत पर पड़ा था। उनका जन्म ११४८ बंगाल (ई १७४१) में हुआ। बिहार के छपरा जिले की नवप्रतिष्ठित कम्पनी के अन्तर्गत सरकारी सेवा में वे कुछ समय तक रहे, उस काल में उन्होंने एक विख्यात उस्ताद से गायन-वादन की शिक्षा पाई। शिक्षा-समाप्ति के बाद उन्होंने स्वयं गायन-वादन प्रस्तुत करना शुरू कर दिया। वे १२३५ बंगाल (ई १८२८) तक जीवित थे। इसी अष्टादश शताब्दी के अन्त में और इसी ऊनविंश शताब्दी के प्रथमार्ध तक उनके द्वारा रचित टप्पा-गान से कलकत्ता का शिक्षित बंगाली समाज मुग्ध हो गया था। इसी की सहायता से उस समय के आखड़ाई गान के 'सुर' की भी रचना होती थी। उस समय के बंगाल के संगीतानुरागी जमींदार उनके विशेष अनुरागी थे। पेशावर बाइजी भी उनके गान के लिए उनकी बड़ी श्रद्धा करती थीं। पता चला कि नवप्रतिष्ठित ब्राह्मणसमाज की उपासना के लिए भी उन्होंने ब्रह्मसंगीत की रचना की थी। राजा राममोहन राय ने यह ब्रह्मसंगीत सुना था। इस प्रकार समाज के विभिन्न स्तरों पर उनके (निधुबाबू के) संगीत का प्रभाव दिखाई दिया था। एव धीरे-धीरे उनके द्वारा रचित टप्पा की शैली का प्रभाव बंगाल की यात्रा, कथकता, कविवान, यहाँ तक कि उस समय के कीर्तन गान पर भी पड़ा था। निधुबाबू की रचना का विषय था प्रेम। उनके टप्पा को शोरी मियों के टप्पा का हूबहू अनुकरण कहना भूल होगा। गाने के ढंग और अलंकार में उन्होंने कई परिवर्तन किए थे।

निधुबाबू के बाद से गुरुदेव के समय तक बंगाल में ऐसा प्रभावशाली बंगाली संगीत रचनाकार और नहीं मिलता।

राजा राममोहन राय से आरम्भ कर ब्राह्मणसमाज के प्रोत्साहन से बंगालियों ने कई ध्रुपद और खयाल की रचना की थी। किन्तु उन सब गानों में शब्द-विन्यास किसी और का है और स्वर-संयोजन उस्तादों का है। अर्थात् हिन्दी गान के शब्द-विन्यास का छन्द मिलाकर उपासना के उपयोगी शब्द-विन्यासमात्र किया जाता था, अतः इस प्रकार की रचना को किसी भी दृष्टि से यथार्थ, असली रचना नहीं कहा जा सकता।

इस युग के ध्रुपद, खयाल, टप्पा गान के आदर्श से रचित बंगला गान की समालोचना करने पर पता चलता है कि बंगाली शब्द-विन्यास में हिन्दी गान का अनुकरण अवश्य नहीं करते थे, किन्तु उन गानों के मूल भाव के प्रति उनकी विशेष श्रद्धा थी। हिन्दी ध्रुपदगान का मूल भाव था भक्ति-पूजा का भाव। बंगाल में इस भाव को पूर्णतया ग्रहण कर ही भक्ति और धर्म के गानों की नवीन ढंग से रचना हुई। खयाल गान के भिन्न ढंग के अनुसार बंगाल में पूजा और प्रेम के गानों की रचना हुई है। शोरी मियों के टप्पा प्रेम के गान

थे, निधुबाबू के प्रेम के गान भी इसी कारण प्रसिद्ध हैं।

गत पचास वर्षों से भी अधिक समय तक गुरुदेव ने जिस प्रकार साहित्य के क्षेत्र में बगाल का विशेष रूप से परिचालन किया, उसे प्रेरणा प्रदान की है, बगालियों के गान के क्षेत्र में भी उनका प्रभाव वैसा ही है। उनके धर्मसंगीत और प्रेमसंगीत दोनों ने समान रूप से देश को प्रभावित किया है। इस प्रकार के गान उनकी रचना की श्रेष्ठ सम्पदा हैं। अन्यान्य विषयों के गान भी मिलते हैं, किन्तु तुलनात्मक दृष्टि से इन गानों का स्थान उक्त गानों के बाद है। ऐसा नहीं है कि उन्होंने हिन्दुस्थानी ढग के प्रभाव से कुछेक गानों की रचना की, उनके गानों में ध्रुपद, खयाल, टप्पा के अलावा प्रादेशिक लोकसंगीत के विविध रूपों का मिश्रण भी हुआ है। किन्तु ऐसा देखा गया है कि प्रचलित शैली का अनुसरण कर गान रचना करते समय उन्होंने भी उन सब गानों के मूल भाव को अपने गानों में कायम रखा है। भक्ति और पूजा या गम्भीर रस के गान प्रायः ध्रुपद और उस युग की खयाल-गायकी में रचित हैं। टप्पा का प्रभाव उनके गानों में, विशेष रूप से उनके प्रेम के विविध गानों में, प्रचुर मात्रा में पाया जाता है। बाउल के प्रेम-संगीत के आदर्श से अधिकतर बाउल-सुर का ही संयोजन किया है। गुरुदेव के गानों में मूलतः पूजा या प्रेम ही प्रधान विषयवस्तु है। इसी को उन्होंने विविध ढग से, विविध रस में, विविध उपलक्ष्य से अभिव्यक्त किया है बार-बार।

मैंने पहले ही कहा है कि हिन्दी गानों में भाषा के ऐश्वर्य के अभाव की पूर्ति स्वर-सम्पद से की गई है। बगालियों की भाषा का ऐश्वर्य प्रचुर है। इसीलिए 'सुर' के लिए उन्हें विशेष चिन्ता नहीं करनी पड़ी।

राग-रागिनी के व्यवहार की जितनी आवश्यकता है, उसके अनुरूप व्यवहार हुआ है। अर्थात् हिन्दी गान स्वर पर विशेष निर्भर रहते हैं जबकि बगला गान में वही स्वर-समष्टि विशेष रूप से शब्द पर निर्भर रहती है। ऐसा होने पर भी यह कहना ठीक नहीं कि शब्द-विन्यास अपनी इच्छा के अनुसार स्वर-समष्टि को रस के क्षेत्र में परिचालित करता है। बगला गान में शब्द-विन्यास के साथ मिलाकर रागिनी का प्रतिष्ठापन किया गया है। इसका कारण यह है कि राग-रागिनी में स्वयं भी काव्य के समान रसलोक-सृष्टि की क्षमता है। उसका ठीक ढग से चयन कर काव्य के साथ जोड़ देना शिल्पी का काम है।

गुरुदेव के समसामयिक और अनुवर्ती रचयिताओं में मैं केवल द्विजेन्द्रलाल, अतुलप्रसाद और नजरुल के नामों का उल्लेख करूंगा, क्योंकि इनमें से प्रत्येक ने अपने गानों की रचना की है और स्वयं स्वर-संयोजन किया है। गुरुदेव के आदर्श के अनुसार ही उन्होंने हिन्दी गान के ढग और स्वर-संयोजन के प्रभाव से ही बगला खयाल, ठुमरी और गजल को रूप देने की चेष्टा की थी। काव्य की भाषा और भाव में गुरुदेव के अनुगामी होते हुए भी उनकी गान-रचना में कुछ पार्थक्य दिखाई दिया था। द्विजेन्द्रलाल के गानों में बगाल में प्रचलित टप्-खयाल अर्थात् टप्पा एवं खयालमिश्रित एक प्रकार के गान का प्रभाव अधिक था। इस सम्बन्ध में उन्हें सुरेन्द्रनाथ मजूमदार से प्रोत्साहन मिला था। सुना जाता है कि टप्-खयाल के वे ही विशेष उत्साही प्रवर्तक थे।

अतुलप्रसाद ने अपने जीवन का अधिक समय लखनऊ शहर में बिताया। यह नगर ठुमरी का जन्मस्थल है। लखनऊ की ठुमरी से वे विशेष रूप से परिचित थे। इसी कारण ठुमरी ढग के उनके बगला गानों में नवीनता मिलती है। बगला भाषा ठुमरी को ग्रहण कर लेने पर भी बगला चाल में काफी अभिनवत्व था।

नजरूल के गजल और राष्ट्रीय भाव-उद्दीपक संगीत के अलावा अन्यान्य गानों को बगलियों का आदर नहीं मिला। इनमें से प्रत्येक ने हिन्दुस्थानी गान के अनुरूप पद्धति के गान के भावों को अपने गानों में कायम रखने की चेष्टा की है। इनके धर्मसंगीत की अपेक्षा प्रेम का संगीत अच्छा है। इनमें से प्रत्येक ने लोकसंगीत और कीर्तन के 'सुर' में गान लिखे हैं। इनमें अतुलप्रसाद के गान ही तुलना की दृष्टि से अधिक रसोत्तीर्ण कहे जा सकते हैं। देशप्रेम-उद्दीपक संगीत में द्विजेन्द्रलाल राय और नजरूल ने अतुलप्रसाद की अपेक्षा बगल में अधिक ख्याति प्राप्त की, किन्तु ये देश के अन्तर पर अपना प्रभाव अंकित नहीं कर सके। इसीलिए देश आज इनके गान भूलता जा रहा है। द्विजेन्द्रलाल के सहाय्य आनन्द-उल्लास के गान एक समय विशेष प्रसिद्ध थे, किन्तु आज वे गान सुनाई ही नहीं देते। उन्होंने बगला गानों में विलायती ढग का प्रवर्तन किया था, आज उनके सम्बन्ध में लोग आलोचना करते हैं, किन्तु वे गान कैसे थे कम लोग ही जानते हैं। नजरूल का 'के विदेशी' गान एक दिन रास्तो पर, महफिलों में सभी ने सुना है, किन्तु आज वह कहाँ है? उनके देशप्रेम-गानों में पहली बार उल्लास का भाव प्रस्फुटित हुआ, इसीलिए साहित्यिकों का एक वर्ग उन्हें सम्मान प्रदान करता है, उस गान को भी लोग धीरे-धीरे भूलते जा रहे हैं।

बगल में किसी भी गान के स्थायित्व की ओर ध्यान देने पर पता चलेगा कि स्थायित्व का कारण 'सुर' का चमत्कारी उत्कर्ष ही नहीं, उनके साथ उसी प्रकार के वेदनामिश्रित, गंभीर भावसम्पद का घनिष्ठ एवं अविच्छेद्य मिलन है। वैष्णव पदावली आज इस कारण ही भक्त समाज में ही नहीं बल्कि गुणी समाज में भी जीवित है। किन्तु एक समय निधुबाबू का इतना प्रभाव होते हुए भी आज उनके गान लोग प्रायः भूल गए हैं।

गुरुदेव के कई गान काव्यरस की दृष्टि से चिरकालीन हैं, इसीलिए इनके साथ सम्बद्ध जो 'सुर' या रागिनी हमें प्राप्त हुई है, उसके स्थायित्व के सम्बन्ध में हमें किसी प्रकार का सन्देह नहीं। विज्ञान के युग की विविध सम्पदा से आज हम सम्पन्न हैं। हमें 'सुर' के संरक्षण के कई उपाय मिले हैं। भावी युग में जब भी गुरुदेव के गान के शब्द अथवा काव्य पाठकों के मन को आकृष्ट करेंगे, तब वे उन्हें 'सुर' के माध्यम से सुनना चाहेंगे एवं वैसा सुयोग भी उन्हें यथेष्ट मिलेगा। पुरातन युग के गान का सुर संरक्षण की सुविधा के अभाव में आज लुप्त है, किन्तु आज केवल काव्य-रस से मन को तृप्त करने जैसी स्थिति नहीं है।

बगल में आधुनिक के नाम पर जो गान सम्प्रति खूब प्रचलित हैं, वे ठीक क्या वस्तु है, कह सकना कठिन है। किन्तु मैं इतना कह सकता हूँ कि बंगला गान की अवनति का एक चरम युग यह वर्तमान काल है। चलचित्र और रिकार्ड की माँग के कारण इन गानों

की रचना हुई है। कौन-सा ऐसा अभाव है जो हमारी इस अवनति का कारण सिद्ध हुआ है, उसके बारे में बताता हूँ।

प्रथमतः इन सब गानों के काव्य की जो रचना करते हैं, वे साधारण क्षमता के कवि हैं और प्रायः भारतीय सगीत की किसी भी पद्धति से उनका कोई परिचय नहीं है। एव ऐसा भी देखा गया है कि इनमें से कोई भी गा नहीं सकता। पूर्व युग के जिन गुणियों के नामों का मैंने उल्लेख किया है, उनमें ये तीनों गुण थे, इसीलिए गान के क्षेत्र में देश को कुछ दे सके हैं। इनकी फरमाइशी कविताओं को 'सुर' ऐसे सगीतज्ञ-उस्ताद देते हैं, जिनका काव्य-रस-बोध प्रायः नहीं है। इसके अलावा अधिकांश आधुनिक कवियों और बंगाली सुरकारों में हिन्दुस्थानी रागसगीत के प्रति अवहेलना और अश्रद्धा का भाव दिखाई देता है, यह भी और एक बड़ा कारण है। भारतीय राग-रागिनी जगत् से 'सुर' और ढग लेने में बंगालियों ने किसी दिन द्विधा बोध नहीं की, किन्तु इस युग के रचयिताओं में इस प्रकार की कोई प्रेरणा नहीं है। इस प्रकार की अश्रद्धा एव प्रेरणा के अभाव में आजकल का कोई भी गान दृढ़ आधार पर खड़ा नहीं हो पा रहा है। ऐसा महसूस होता है कि जैसे एक दुर्बल अनिश्चितता पर ही वे टिके हैं। इसीलिए निर्माण के साथ ही वे बिखरते भी जा रहे हैं। इन गानों के सम्बन्ध में विचार करने पर राष्ट्रीय जीवन का भी सन्धान मिल जाता है। कुछ समय से जीवन के सभी मार्गों पर बंगालियों के मन में अपने प्रति, अपने देश के प्रति, अपनी संस्कृति के प्रति एक प्रकार के बड़े अविश्वास और आस्थाहीनता के लक्षण परिलक्षित हुए हैं। इस अभाव को ढकने के लिए साहित्य में, शिल्प में किसी प्रकार के अद्भुत चमत्कार प्रदर्शित करने की चेष्टा दिखाई देती है, सगीत के क्षेत्र में भी कुछ ऐसा ही घटित हुआ है। वर्तमान काल में बाहर से चुराने के पीछे चमत्कार दिखाने की मनोवृत्ति ही है। चमत्कार दिखाने के शौक के कारण ही सम्प्रति हमारी दृष्टि यूरोपीय सगीत की ओर गई है। किन्तु दुःख की बात यह है कि अतिशय निकृष्ट अनुकरण में ही उसकी समाप्ति हुई है। यथार्थ साधना के बल पर यूरोपीय सगीत आयात कर इस कार्य में हाथ डाला जाता तो सम्भवतः हमारे सगीत को कोई नया पथ मिलता। किन्तु वहाँ भी धैर्य का अभाव इतना अधिक है कि ऐसा होने के लक्षण आज तक दिखाई नहीं देते। साहित्य के क्षेत्र में यूरोप को जानने और समझने के लिए जिस परिमाण में साधना की है, उसी परिमाण में हमने उसकी सार्थकता भी बंगला साहित्य के क्षेत्र में देखी है। किन्तु सगीत के क्षेत्र में इस प्रकार की एकासक्त साधना आज भी कहीं जाग्रत नहीं हुई है। अपने देश के सगीत को और उसके साथ ही विदेश के सगीत को ठीक ढग से जान सकने पर ही भविष्य में बंगाल पुनः सगीत में कुछ नया दे सकेगा। ऐसा न होने पर उपस्थित जिस पथ पर वह अग्रसर है, उसमें आशा के कोई लक्षण दिखाई नहीं देते।

बाल्यजीवन में संगीत का प्रभाव

गुरुदेव के जीवन में संगीत का कितना महत्वपूर्ण स्थान रहा, इसका उल्लेख उन्होंने कई बार अपने लेखों में किया है, उन्होंने कहा है, “गान लिखने में मुझे जैसा आन्तरिक निविड आनन्द अनुभव होता है, वैसा आनन्द और किसी से नहीं मिलता।” उस आनन्द में ही सासारिक जीवन के विविध प्रकार के दायित्व और कर्तव्य के भार से मन मुक्ति पा लेता है एव इस संगीत के माध्यम से ही उन्होंने अपने विचित्र कर्मबहुल जीवन से विश्रान्ति और शान्ति पाई है। उन्होंने अनुभव किया है कि मुक्ति का अर्थ जो भी है, किन्तु वह गान में ही निहित है। इस दृष्टि से गुरुदेव को समझने के लिए उनके बाल्यकाल के जीवन को यथासम्भव जान लेना प्रयोजनीय है एव यह भी देखना होगा कि किस प्रकार भारतीय संगीत के ध्यान का रूप उनके अन्तर में जाग्रत हुआ और किस प्रकार के वातावरण में वे लालित-पालित हुए। गुरुदेव का जब जन्म हुआ, तब कलकत्ता के धनी समाज में शास्त्रीय उच्चसंगीत का प्रभाव कैसा था, उसका सक्षिप्त एव सुन्दर वर्णन उनके ही एक लेख में मिलता है। इस लेख में है

“बंगाल में आधुनिक युग का प्रारम्भ ही था, जब मेरा जन्म हुआ। मैंने देखा है कि उस समय के विशिष्ट परिवार में संगीत विद्या की अभिज्ञता वैदग्ध्य के प्रमाणस्वरूप मानी जाती थी। वर्तमान समाज में अंग्रेजी रचना के गठन एव व्याकरण की भूल को हम जिस प्रकार अशिक्षा का लज्जास्पद परिचय मानते हैं एव चौक उठते हैं, उस समय में यदि ऐसा दिखाई देता कि सम्भ्रान्त परिवार का कोई सदस्य गान सुनते समय सम पर सिर हिलाने में भूल कर रहा है। किवा उस्ताद को राग-रागिनी की फरमाइश करते समय रीति का पालन नहीं कर रहा है, तो ऐसा ही माना जाता था।”

उनके बाल्यकाल में उस्ताद स्वयं तानपुरा मिलाकर आलाप करते एव ध्रुपद गान से सभा को मुखरित करते थे।

“दूरस्थ प्रदेशों से आमंत्रित गुणियो का समादर कर शास्त्रीय उच्च संगीत की महफिल का आयोजन करना उस समय के सम्पन्न लोगों के लिए आत्मसम्मान की रक्षा का अंग था।”

संगीत को उस समय के धनी समाज में इस प्रकार एक सम्मानजनक विद्या के रूप में ग्रहण किए जाने के कारण वे अपने निवास पर संगीत का विशेष आयोजन करते थे। अपने परिवार में संगीत-अनुशीलन का वर्णन करते हुए गुरुदेव ने कहा है

“बंगालियों की स्वाभाविक गीतमुग्धता और गीतमुखरता निर्बाध रूप से हमारे घर में

उत्स के समान प्रवाहित हुई थी। विष्णु (विष्णुचन्द्र चक्रवर्ती) ध्रुपदीगान के विख्यात गायक थे। प्रतिदिन प्रातः काल एवं सायंकाल के उत्सव में हमारे उपासना-मन्दिर में मैंने उनका गायन सुना है, घर-घर से हमारे आत्मीय-स्वजन कंधे पर तानपुरा रखकर उनके समक्ष गायन-अनुशीलन करते रहे हैं, मेरे भाई भी तानसेन आदि गुणियो द्वारा रचित गानों को बगला भाषा में प्रस्तुत करते रहे हैं।”

विष्णु चक्रवर्ती आदि समाज के गायक और गुरुदेव के परिवार के संगीत शिक्षक थे। उन्होंने शिशुओं को भी तम्बूरा सम्मूलाकर संगीत-अभ्यास करवाया है। कर्ताओं के निर्देश के अनुसार बगला छड़ा को राग-रागिनी में बिठाकर सहज ताल में गान-सिखाते थे। इस प्रणाली से आरम्भ में ‘सा रे ग म’ आदि के नीरस अभ्यास से गान के प्रति शिशुओं का मन विमुख नहीं होता था। ये विष्णु ही गुरुदेव के संगीत-जीवन के प्रथम गुरु थे, इनसे ही गुरुदेव को भारतीय संगीत की प्रारम्भिक शिक्षा मिली। प्रति रविवार को गान का वर्ग लगता था। इस गायक के गायन में पांडित्य था, वे ध्रुपद और खयाल गायन में वास्तव में एक रसिक, रसज्ञ थे, यह बात गुरुदेव ने कही है एवं संगीतज्ञ ज्योतिरिन्द्रनाथ ने अपनी आत्मजीवनी में और भी स्पष्ट रूप से कही है। उनके मतानुसार

“अन्यान्य उस्तादों के गान की अपेक्षा विष्णु का गान ही सभी सर्वाधिक पसन्द करते थे। विष्णु के गान की एक विशेषता थी। उस्ताद जिस प्रकार तान-अलकार को प्राधान्य देते हैं, विष्णु वैसा कुछ प्रदर्शन नहीं करते थे। वे थोड़ी-बहुत तानों का प्रयोग करते थे, किन्तु उनसे रागिनी का मूल रूप अधिक खिलता था, यह प्रक्रिया गान को आच्छन्न नहीं करती थी। इसके अलावा शब्द-काव्य का जो मूल्य है, वह भी विष्णु के गान में पूर्ण रूप से कायम रहता था। गान की धुन और बन्दिश सभी को सहज ही समझ में आ जाती थी। विष्णु ध्रुपद-खयाल ही अधिक गाते थे।”

गुरुदेव शैशवावस्था में उनसे किस प्रकार गान सीखते थे, उसका उदाहरण और वर्णन हमें उनकी पुस्तक ‘छेलेबेला’ में मिलता है। पुस्तक पढ़कर यह बात समझ में आती है कि एक बड़े ध्रुपद और खयाल गायक के लिए इस प्रकार का सृजनेतर कार्य करना किस प्रकार सम्भव हुआ, साधारण बोलचाल की ग्राम्य भाषा के छड़ा को मार्गसंगीत अनुयायी बनाकर यह वृद्ध गायक बिना किसी प्रकार की द्विधा के स्वयं गाकर किस प्रकार शिक्षा प्रदान कर सके। हिन्दुस्थानी शास्त्रीय उच्चसंगीत के अनुयायियों में इस प्रकार का मनोभाव उस समय में आशातीत था, आज भी उसमें कोई विशेष परिवर्तन नहीं हुआ है। जीवन के आरम्भिक काल से ही गुरुदेव को संगीत के ऐसे एक उदारचेता गुरु मिले, जिन्होंने उनके अन्तर को संगीत-रस से सिंचित किया, किसी प्रकार की सकीर्णता से मन को सकुचित नहीं किया। राममोहन राय के समय से विष्णु क्रमशः अविराम १२८९ बंगाब्द (ई १८८२) तक आदि ब्राह्मसमाज के गायक रूप में नियुक्त थे। उसके बाद वृद्धावस्था के कारण उन्होंने अवकाश ग्रहण किया। उन्होंने स्वयं भी कई प्रकार के हिन्दी और बगला गानों की रचना की थी। १९वीं शताब्दी के शेषार्ध में कलकत्ता के रगमच पर नाटक के गानों के लिए वे स्वर-संयोजन करते और अन्तराल में रहकर स्वयं भी गाते थे। उन दिनों के थिएटर के लिए वृन्द-वादन

की गत की भी उन्हे रचना करती पड़ती थी। उनके कंठ के गान से ब्राह्मसमाज के श्रोता मुग्ध हो जाते थे। इसी कारण उनके अवसर-ग्रहण के समय आदि समाज के एक भद्र श्रोता ने लिखा है

“इसके बाद ब्राह्म इस प्रकार के मधुर कंठ का ब्रह्मसंगीत सुन सकेगे, इसमें सन्देह है। जो श्रद्धा के साथ उपासना में योग देने हेतु आए हैं, उनमें प्रायः ऐसा कोई भी नहीं जिसकी आँखों से विष्णु का गान सुन कर अश्रुधारा न बही हो। बड़े अर्से के बाद ब्राह्मसमाज में गायक का अभाव उपस्थित हुआ है, इसकी पूर्ति हो सकेगी या नहीं, कौन जानता है।”

शास्त्रीय या उच्चांग ध्रुपद का गायन शिशु भी करते थे, क्योंकि घर के विविध उत्सवों के लिए रचित बगला ध्रुपद गान उन्हें भी गाना पड़ता था। शैशवावस्था में ही माघोत्सव में गुरुदेव भी घर के अन्य बालक-बालिकाओं के साथ गान गाते थे। इस ध्रुपदांग ब्रह्मसंगीत ने उनके बालमन को कितना प्रभावित किया था, इसका पता एक घटना के उल्लेख से चलता है। उन्होंने लिखा है

“मैं कब गान नहीं गा सकता था, कुछ याद नहीं। मुझे स्मरण है कि बाल्यकाल में गेदा फूलों से घर सजाकर हम माघोत्सव के अनुकरण से खेल करते थे। उस खेल में अनुकरण का प्रायः समस्त अंग ही अर्थहीन था, किन्तु गान में किसी प्रकार की वचना, कृत्रिमता नहीं थी। मुझे खूब याद है कि इस खेल में फूलों से सजी एक टेबिल पर बैठकर मैं उच्च कंठ से गा रहा हूँ—‘देखिले तोमार सेइ अतुल प्रेम-आनने’।”

गुरुदेव के भ्राताओं में द्विजेन्द्रनाथ, सत्येन्द्रनाथ, हेमेन्द्रनाथ, ज्योतिरिन्द्रनाथ और सोमेन्द्रनाथ हिन्दुस्थानी उच्चसंगीत में विशेषज्ञ थे। ये सभी विशेष रूप से हिन्दीगान का अनुशीलन करते थे। किन्तु गान के लिए इनका कंठ बहुत उल्लेखयोग्य था, ऐसा नहीं सुना गया। गुरुदेव ने लिखा है

“बड़े भ्राता द्विजेन्द्रनाथ और उनसे तृतीय छोटे हेमेन्द्रनाथ कमरे का दरवाजा बन्द कर गायन सीखते थे। हम बच्चों का वहाँ प्रवेश नहीं था।”

बड़े भ्राता द्विजेन्द्रनाथ बशी और आर्गन बजाने में निपुण थे। इसके अलावा १२७६ बगाब्द (ई १८६९) में आकारमात्रिक स्वरलिपि का सूत्रपात पहली बार इन्होंने किया।

हेमेन्द्रनाथ तानपुरा लेकर किस प्रकार धैर्य के साथ हिन्दी गान का अभ्यास करते थे, इसका वर्णन करते हुए गुरुदेव ने कहा है

“दादा सीखते जरूर थे, किन्तु स्वर की साधना निरन्तर चलती रहती थी, आलाप चलता ही रहता, सुबह से शाम तक।”

मझले दादा सत्येन्द्रनाथ ने हम भाइयों में प्रथम बार हिन्दीगान के अनुकरण से बगला ब्रह्मसंगीत की रचना की। इसके अलावा उनके द्वारा रचित ‘स्वदेशी मेला’ का राष्ट्रीय संगीत ‘जय भारतेर जय’ उन दिनों में सर्वाधिक परिचित था और इसकी प्रशंसा भी हुई थी।

ज्योतिरिन्द्रनाथ ने जिस प्रकार स्वयं घर पर संगीत-अनुशीलन किया, उसी प्रकार बम्बई-प्रवास के समय वहाँ के एक मुसलमान सितारवादक से दिल्ली-बाज की सितार-गत

भी अच्छी तरह बजाना सीखा था। द्विजेन्द्रनाथ द्वारा प्रथम बार प्रवर्तित स्वरलिपि को सहज एवं सरल कर इन्होंने आकारमात्रिक नाम से जिस स्वरलिपि का प्रचार किया था, आज वह स्वरलिपि बंगाल में सर्वाधिक सुपरिचित और प्रसिद्ध है।

दादा सोमेन्द्रनाथ गुरुदेव की काव्यचर्चा में प्रधान उत्साही थे। उनका संगीतज्ञान और संगीत के प्रति आग्रह, आसक्ति अन्तिम समय तक थी। वृद्धावस्था में भी वे ठाकुरबाड़ी के नाती-नातिन और बहुओं को गान सुनाकर आनन्दित करते रहे। वे अपने घर के आत्मीयजन द्वारा रचित गान गाते थे, इसके अलावा निधुबाबू के टप्पा गाने में वे विशेष सक्षम थे और कई गान जानते थे।

गुरुदेव की बड़ी बहन (सौदामिनी) के पति सारदाप्रसाद गगोपाध्याय प्रतिष्ठित सितारवादक थे। उस समय के विख्यात सितारवादक ज्वालाप्रसाद उनके सितार-गुरु थे। इनकी बैठक में प्रायः कई गायकों और वादकों की महफिल जमती थी। वे स्वयं भी ध्रुपद गाते थे।

गुरुदेव के पिता महर्षि देवेन्द्रनाथ स्वयं उच्चांग (शास्त्रीय) हिन्दी संगीत के विशेष भक्त थे। सुना जाता है कि बीडन स्ट्रीट में एक मकान किराए पर लेकर उस्ताद रखकर गायन-वादन करते थे। बाल्यकाल में अंग्रेज शिक्षक से उन्होंने पियानो की शिक्षा पाई। वे थोड़ा-बहुत गा भी सकते थे। हिन्दी गान में अच्छे-बुरे का बोध उनका बहुत ही स्पष्ट था। उनके द्वारा रचित प्रत्येक बंगला उपासना संगीत हिन्दी उच्चांग संगीत के चलन के आधार पर रचित है। उपासना और उत्सव के गान में उच्चांग हिन्दी संगीत के ढंग को ही वे उपयुक्त मानते थे, इसीलिए उसे प्राधान्य देते थे। उनकी इच्छा और प्रभाव से ही उनके पुत्र-द्विजेन्द्रनाथ, सत्येन्द्रनाथ, ज्योतिरिन्द्रनाथ ने उच्चांग हिन्दी संगीत के अनुकरण से—कई ब्रह्मसंगीत की रचना की थी, उनमें ध्रुपद की संख्या ही अधिक है। हमें यह भी विदित है कि विशुद्ध संगीत-अनुशीलन के लिए उन्होंने अपने पुत्र ज्योतिरिन्द्रनाथ को एक हजार रुपये पुरस्कारस्वरूप दिए थे। इस युग में किसी एक श्रोता ने ये सब गान सुनकर एक पत्रिका में लिखा था, “देवेन्द्रबाबू के प्रयास से उनके पुत्रों द्वारा सम्प्रति विरचित हृदयद्रवकारी, भक्तिरसाभिषिक्त ब्रह्मसंगीत सुनते समय हम जैसे ईश्वर का साक्षात् दर्शन करते हैं।”

महर्षि के संगीतप्रेम के परिचयस्वरूप जिन कुछ घटनाओं का उल्लेख उनके जीवनचरित्रकार ने किया है, उनका यहाँ जिक्र किया जा सकता है। उसमें लिखा हुआ है, “धर्मसंगीत की प्रेरणा से श्रीकण्ठ सिंह और देवेन्द्रनाथ ने गान गाते हुए नृत्य करना आरम्भ कर दिया। सभा, सब कुछ भूलकर घूम-घूमकर एक ही गान गाते हुए दोनों ने नृत्य किया।” और एक बार अमृतसहर में प्रवास के समय वसन्तकाल में इस शहर के फलफूल सुशोभित उद्यान का सौन्दर्य देखकर मुग्ध हो गए और एकान्त में फलों के भार से अवनत कुछ वृक्षों के सम्मुख हाफिज की गजल गाते हुए नृत्य करने लगे। उनका यह अपने को भूलकर मस्तीभरा गान और नाच देखकर रास्ते का एक दरिद्र मुसलमान अनजाने में उनके साथ नृत्य करने लगा।

सगीत में देवेन्द्रनाथ का रुचिबोध भी काफी परिमार्जित था

“उत्सव के चार-पाँच दिन पहले से ही महर्षि के सम्मुख उन सब सगीत, संकीर्तन की तालीम दी जाती, जिनका गान उस उत्सव में किया जाना होता था, ताल-मान-‘सुर’ का व्यतिक्रम होने की कोई सम्भावना नहीं थी, थोड़ा भी इधर-उधर होने पर वे विरक्ति प्रकट करते एव जब तक ताल-मान-लय सब ठीक नहीं हो जाता, छोड़ते नहीं थे। किसी भी गान का अभ्यास यदि पक्का नहीं होता तो उसे उत्सव के गाने का निषेध किया जाता।”

उन्होंने सम्भ्रान्त श्रेणी के समान विलास के अग रूप में संगीत की चर्चा घर पर नहीं रखी, मात्र वशमर्यादा के हिसाब से भी नहीं। इस परिवार में सगीत प्राण के निर्मल आनन्द की प्रवाहिनी रूप था। मृतप्राय भारतीय सगीत के मर्मलोक को पुनरुज्जीवित करना ही महर्षि की विशेष आकांक्षा थी, इस इच्छा की पूर्ति वे अपने पुत्र-कन्या की प्रतिभा के माध्यम से कर सके थे। इसीलिए उनका परिवार बगाल में युगप्रवर्तनकारी रूप में विख्यात हुआ। उनमें गुरुदेव हुए अनन्यसाधारण।

हिसाब कर देखने पर पता चलता है कि गुरुदेव के स्वयं उपासना-गान रचना में प्रवृत्त होने के पहले तक उनके पिता और भ्रातागण ने कुल मिलाकर प्रायः साठ ब्रह्मसगीत की रचना की थी। इन सब गानों की रचना में कई बड़े-बड़े गायकों ने उनकी सहायता की थी, उनमें गृहशिक्षक विष्णु चक्रवर्ती, रमापति बन्धोपाध्याय, शान्तिपुर के राजचन्द्र राय और यदुभट्ट के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इनके अलावा कई गायकों ने किसी-न-किसी समय जोड़ासाको की ठाकुरबाड़ी में गायक रूप में आश्रय पाया है। बगाल के बाहर के उस्तादों में बड़ौदा के तत्कालीन विख्यात गायक मौलाबक्श भी ठाकुरबाड़ी में कुछ दिन थे। अयोध्या, ग्वालियर और मुरादाबाद से भी उस्ताद ठाकुरबाड़ी में आश्रय पाते थे।

गुरुदेव के शैशवकाल में जिन्होंने गुरुदेव के मन पर संगीत का विशेष प्रभाव डाला था, उनमें गायक विष्णु के नाम का पहले ही उल्लेख किया गया है। इनके बाद श्रीकण्ठ सिंह, एक अज्ञात गायक और यदुभट्ट के नाम विशेष रूप से उल्लेखयोग्य हैं। ये सभी हिन्दी गान के विशेष रसज्ञ, अनुरागी थे। गुरुदेव ने कहा है

“हमारे घर के बन्धु श्रीकण्ठबाबू दिन-रात गान में डूबे रहते थे। वे गान सिखाते नहीं थे, गान देते थे, मैं कब उठा लेता, जान भी नहीं पाता था। इस आनन्द से जब वे प्रफुल्लित हो उठते, उसे अपने में रोक नहीं पाते, तब उठ खड़े होते, नाच-नाचकर सितार बजाने लगते, हँसी से बड़ी-बड़ी आँखें चमक उठतीं, वे गान करने लगते—‘मैं छोड़ो ब्रज की बॉसरी’—साथ ही मुझे गवाए बिना छोड़ते नहीं थे।

अज्ञात गायक का स्मरण कर गुरुदेव ने लिखा है—“भोर के समय मच्छरदानी से अपने को बाहर निकालकर मैं उनका गान सुनता। नियम से सीखना जिनकी प्रकृति, स्वभाव में नहीं, उनका शौक है अनियम से सीखना। प्रातःकाल से ‘सुर’ (राग-ध्रुव) में चलता—‘बशी हमारी रे’।”

यदुभट्ट के प्रति गुरुदेव के अन्तर में भारी श्रद्धा थी। स्रष्टा के रूप में उनकी प्रतिभा

पर गुरुदेव मुग्ध थे। इस उस्ताद के सम्बन्ध में गुरुदेव ने लिखा है

“बाल्यकाल में मैंने एक बंगाली गुणी को देखा था, गान जिनके अन्तर के सिंहासन पर राजमर्यादा प्राप्त था, काष्ठ की ड्योड़ी पर भोजपुरी दरबान के समान ताल-ठोकाठोकी नहीं करता। उनका नाम तुम लोगो ने निश्चय ही सुना है। वे ही हैं विख्यात यदुभट्ट।

जब वे हमारी जोडासाको-ठाकुरबाड़ी में रहते थे, तब उनसे सीखने के लिए कई प्रकार के लोग आते थे, कोई मृदंग-वादन सीखता, कोई राग-रागिनी का आलाप। बंगाल में इस प्रकार के अन्य किसी उस्ताद का जन्म नहीं हुआ। उनके प्रत्येक गान में originality थी, जिसे हम स्वकीयता कहते हैं।”

अन्यत्र उन्होंने कहा है

“वे उस्ताद-जात की अपेक्षा बड़े थे। उन्हें गायक बताकर वर्णन करना उन्हें छोटा करना होगा। उनकी प्रतिभा थी, अर्थात् सगीत उनके चित्त में रूप धारण करता था। उनके द्वारा रचित गानों में जो विशिष्टता थी, वह अन्य किसी हिन्दुस्थानी गान में नहीं मिलती। यदुभट्ट के समान सगीतभावुक आधुनिक भारत में और कोई जनमा है, सन्देह है।”

यदुभट्ट ने स्वयं कई गानों की रचना की थी। वे साधारणतया विषमछन्द में गान-रचना के पक्षपाती थे। खडारवाणी ध्रुपद में भी वे विशेष दक्ष थे। उनके द्वारा रचित कई गानों में कवित्वशक्ति का विशेष प्रस्फुटन हुआ है। गुरुदेव ने स्वयं उनके किसी-किसी हिन्दी गान के अनुकरण में बंगाली गान की रचना करने में द्विधा का अनुभव नहीं किया। ब्रह्मसगीत से उनके एक गान का मैं उल्लेख करता हूँ। गान है ‘आजि बहिछे वसन्तपवन सुमन्द तोमारि सुगन्ध है’। बहार रागिनी और तेवड़ा ताल में निबद्ध यदुभट्ट रचित गान है ‘आजु बहत सुगन्ध पवन सुमन्द’।

गान के सम्बन्ध में तत्कालीन धनी समाज और आज के धनी समाज में बड़ा पार्थक्य यह है कि उस युग के बड़े लोग गान को मात्र शौकीन आमोद-प्रमोद का विषय नहीं मानते थे, विशेष रूप से उच्च श्रेणी के सगीत को। वे मानते थे कि अच्छा गान सुनने या अच्छे गायक को योग्य मर्यादा प्रदान करने की क्षमता तभी हो सकती है जब उस दृष्टि से खुद को शिक्षित किया जाय। इस कारण ही उस समय में बड़े उस्ताद भी समझदार धनियों के पास रहने के लिए उत्सुक रहते थे। इस युग के बड़े धनी या साधारण धनी, किसी भी समाज में पूर्वकाल के समान उच्च श्रेणी के सगीत की चर्चा के प्रति उत्साह दिखाई नहीं देता। अंग्रेजी शिक्षा और धनमद के जोर पर ही समझदार होने का सहज मार्ग अपनाने के ही आजकल के अधिक धनी विशेष आग्रही हैं।

उस युग में धनी लोग अन्ततः इस प्रकार समझदार कहलाने में लज्जा अनुभव करते थे। वे साधना या अनुशीलन करके ही उपयुक्त समझदार के रूप में सम्मान प्राप्त करते थे। इसी प्रकार गुरुदेव के परिवार में सगीतानुशीलन होता था। इस सगीत-वातावरण में किसी प्रकार की कृत्रिमता नहीं थी। घर के छोटे-बड़े सभी लोगो ने सगीत का समादर के साथ अनुशीलन किया है, उसे समझा है और उससे आनन्द की अनुभूति की है। इसीलिए बड़े-बड़े गुणी उनके घर पर समझदार श्रोता पाकर खुश होते थे। इस ठाकुरबाड़ी में शिशुओं

की सगीत-शिक्षा भी बड़े लोगो के शौक का विषय नहीं था, इस बात का पता उस युग की एक पत्रिका मे प्रकाशित वर्णन से चलता है। द्वितीय 'विद्वज्जन समागम' उत्सव के सम्बन्ध मे पत्रिका मे प्रकाशित वर्णन इस प्रकार है

“हेमेन्द्रनाथ ठाकुर की प्रतिभा नामक आठ वर्षीय कन्या और उससे भी कम आयु का और एक बालक, दोनो ने मिलकर सितार बजाया। बाद मे इन दोनो ने तीन-चार हिन्दी गान गाए। ये गान हारमोनियम, बेहाला और तबला की सगत से पेश किए गए थे। उसके बाद प्रसिद्ध गायक विष्णुबाबू ने एक गान पेश किया और इस बालक ने उनकी तबला-सगत की। बाद मे और चार-पाँच गानो के साथ प्रतिभा ने तबला-सगत की।”

प्रतिभादेवी ने स्वयं भी इन दिनो की बात याद कर लिखा है

“जब मेरी आयु छ-सात वर्ष थी, सौरीन्द्र और यतीन्द्रमोहन दोनो ही हमारे घर आते थे। उस समय मे लडकियो के गाना-बजाना करने की प्रथा नहीं थी। मेरे पिता उसे मानते नही थे, मुझे उत्साहित करते, सिखाते थे। राजाबहादुर इस विषय मे मेरे पिता को प्रोत्साहित करते थे। उन दिनो विष्णु चक्रवर्ती ठाकुरबाडी के गायक थे। उनके पास ही मै छोटा खयाल सीखती थी। रामप्रसाद मिश्र सितार-शिक्षक थे। ठाकुरबाडी में उस समय विद्वज्जन-समागम होता था। सौरीन्द्रमोहन आदि आते थे। उस समय मै और भ्राता हितेन्द्र दोनो ही सबके सामने गाने के लिए बाध्य हो जाते।

“ज्योतिकाका के वादन के साथ रविकाका का गान, बड़े फूफामहाशय सारदाप्रसाद गगोपाध्याय एव विष्णु चक्रवर्ती का गान सुनकर सभी क्या विमुग्ध हो जाते, जिसका वर्णन नहीं किया जा सकता।”

हेमेन्द्रनाथ गुरुदेव के सेजदादा (तृतीय बड़े भ्राता) थे, उम्र मे उनसे सत्तरह वर्ष बड़े थे। ये ही ठाकुरबाडी के बालक-बालिकाओ की पढ़ाई-लिखाई का ध्यान रखते थे। प्रतिभादेवी गुरुदेव से उम्र मे पाँच वर्ष छोटी थी। इन्होने 'वाल्मीकि प्रतिभा' के सरस्वती-चरित्र का अभिनय कर विशेष प्रसिद्धि पा ली थी।

उस युग मे अन्य कोई भी सम्भ्रान्त परिवार नहीं चाहता था कि उसके घर की लडकियाँ गाना-बजाना सीखे, उसका अनुशीलन करे, किन्तु देवेन्द्रनाथ के घर की स्त्रियो ने गायन पेश कर जिस प्रकार स्वयं आनन्द अनुभव किया है, उसी प्रकार अन्यो को आनन्द प्रदान किया है। इस परिवार की स्वर्णकुमारीदेवी, प्रतिभादेवी, इन्दिरादेवी और सरलादेवी के नाम गायिका और गीतरचयिता के रूप मे आज भी बंगाल के गायक और गुणी वर्ग मे सुपरिचित हैं। इसके अलावा ठाकुरबाडी मे बालक-बालिकाओं के लिए विलायती संगीत, बेहाला, पियानो और ऑर्गन सिखाने की विशेष व्यवस्था थी।

महर्षि की मृत्यु (ई. १९०५) तक जोडासॉको बाडी में बालक-बालिकाओ के लिए सगीत-शिक्षा की व्यवस्था अटूट थी। हर समय कोई-न-कोई अच्छा उस्ताद या वादक बाडी में शिक्षक रूप मे नियुक्त रहता था। अन्तिम शिक्षक थे राधिका गोस्वामी और श्यामसुन्दर मिश्र। राधिका गोस्वामी की सगीत-प्रतिभा के प्रति ठाकुरबाडी के सभी लोगो के मन मे किस प्रकार की श्रद्धा थी, गुरुदेव की प्रशस्ति मे उसका परिचय मिलता है। उन्होंने एक

स्थान पर कहा है

“राधिका गोस्वामी का केवल गान-संग्रह था और राग-रागिनी का रूपज्ञान था, इतना ही नहीं, वे गान में विशेष रस-संचार कर सकते थे। वह उस्तादी से भी बड़ी बात थी।”

महर्षि की मृत्यु के बाद उनके पुत्र अलग-अलग स्थानों पर निवास करने लगे और उसके साथ ही प्राचीन प्रथा बन्द हो गई। ठाकुरबाड़ी का संगीत-वातावरण इतना आकर्षक और उपभोग्य, घनिष्ठ था कि उस परिवार में रहकर गायन-वादन के विषय में निर्लिप्त रहना किसी के लिए सम्भव नहीं था। उन दिनों में घर की वधुएँ इस वातावरण में रहकर स्वयं ही गायन में पटुता हासिल कर लेती थी। इनमें से कई तो अच्छा गा भी सकती थी।

ठाकुरबाड़ी के अन्यान्य बालक-बालिकाओं के समान विशेष विधिपूर्वक गान सीखने का उद्यम गुरुदेव ने कभी नहीं किया। यदुभट्ट ने उनमें स्वाभाविक क्षमता का परिचय पाकर यह जिद की थी कि उन्हें उस्तादी रीति से गान सिखाएँगे ही। गुरुदेव ने कौतुक के साथ कहा है, इसीलिए मेरा अच्छी तरह हिन्दी गान सीखना हुआ ही नहीं। वे छिपकर चोरी से गान सीखते थे। विष्णु के पास गान सीखने की बात के सम्बन्ध में कहा है, कई बार अनवधानता में ब्रह्मसंगीत की आवृत्ति की है, पुनः जब स्वतः ही मन लग गया, तब द्वार के पास खड़े रहकर गान गाये हैं। उस समय की बात याद कर उन्होंने लिखा है

“हमारे परिवार में शैशवावस्था से ही हम गानचर्चा के वातावरण में ही बड़े हुए हैं। उस कारण मेरे लिए यह सुविधा उपस्थित हुई कि गान अत्यन्त सहज भाव से ही मेरी सम्पूर्ण प्रकृति में प्रविष्ट कर गया था। उस कारण असुविधा भी थी। प्रयास कर गान आसक्त करने का उपयुक्त अभ्यास न होने के कारण शिक्षा पक्की नहीं हुई। संगीतविद्या कहने से जिस ज्ञान का बोध होता है, उस पर किसी प्रकार का अधिकार मैं प्राप्त नहीं कर सका।”

गुरुदेव के जीवन में गीत-रचना की सर्वप्रथम प्रेरणा उन्हें अपने अग्रज ज्योतिरिन्द्रनाथ से मिली। वयोज्येष्ठ होते हुए भी उन्होंने गुरुदेव की बाल्यकाल में भी कभी बालक मानकर अवज्ञा नहीं की, आरम्भ से समवयस्क की तरह व्यवहार किया। गुरुदेव की आयु जब चौदह वर्ष थी, उस समय से ही ज्योतिरिन्द्रनाथ बन्धु के समान उन्हें साथ बिठाकर अपने द्वारा रचित ‘स्वरसज्जा’ पर शब्द संयोजित करने के लिए कहते थे। इस प्रकार वे गुरुदेव को गान-रचना की शिक्षा देते थे। ‘जीवनस्मृति’ में इस सम्बन्ध में उन्होंने कहा है

“एक बार ज्योतिदादा पियानो बजाकर नए-नए ‘सुर’ (स्वरसज्जा, उपयुक्त प्रतिमा) के सर्जन में मत्त थे। प्रत्यह उनकी अगुलियों के नर्तन के साथ-साथ ही ‘सुर’-वर्णन होता रहता था। मैं और अक्षयबाबू उनके इस संयोजित ‘सुरो’ को शब्द-संयोजन के साथ निबद्ध करने की चेष्टा में लगे थे। मेरी गान रचना की शिक्षानवीसी इस प्रकार आरम्भ हुई थी।”

ज्योतिरिन्द्रनाथ ने अपने आत्मचरित में इस विषय का अधिक स्पष्ट रूप से वर्णन किया है। उन्होंने कहा है

“दोनों ओर अक्षयचन्द्र और रवीन्द्रनाथ कागज-पेंसिल लेकर बैठते थे। मैं जैसे ही किसी ‘सुर’ की रचना करता, तत्काल ही ये ‘सुर’ के साथ शब्द बिठाकर गान की रचना करने में लग जाते। एक नई स्वरसज्जा तैयार होते ही मैं उसे बजाकर इन्हे कई बार सुनाता। रवि बराबर ही शान्त भाव से भावावेश में रचना करते। इसमें रवीन्द्रनाथ का चांचल्य क्वचित् परिलक्षित होता था। अक्षय की रचना जितनी जल्दी तैयार हो जाती, रवि की रचना उतनी शीघ्रता से तैयार नहीं होती। प्रायः गान रचना कर उसमें स्वर-संयोजन करने की प्रचलित रीति है। किन्तु हमारी पद्धति ठीक उलटी थी। ‘सुर’ के अनुरूप गान तैयार होता था।”

अक्षयचन्द्र की आयु प्रायः ज्योतिरिन्द्रनाथ के समान थी। काव्य जगत् में भी उनकी प्रतिष्ठा थी। फिर भी गुरुदेव ने उस उम्र में गान-रचना के मामले में अक्षयचन्द्र की अपेक्षा किसी प्रकार कम कृतित्व का परिचय नहीं दिया। इस प्रथा से रचित कुछ गानों को छोड़कर शेष सब गान गुरुदेव ने अपने आधुनिक संगीतसंग्रह-ग्रंथ से निकाल दिए हैं। प्रचलित गान के ग्रंथ में है—“हाय रे सेइ तो वसन्त फिरे एलो” और ‘हल ना लो हल ना सइ’। जहाँ तक पता लगाना सम्भव हो सका है, उससे ज्ञात होता है कि गुरुदेव ने तेरह-चौदह वर्ष की आयु से गान-रचना शुरू की थी। “ज्वल ज्वल चिता द्विगुण द्विगुण” गान ज्योतिरिन्द्रनाथ के नाटक ‘सरोजिनी’ के लिए लिखा गया एवं यह किस प्रकार लिखा गया, इस बात से सभी रवीन्द्रसाहित्यानुरागी अवगत हैं। यह गान नवम्बर १८७५ के पूर्व रचा गया। सजीवनी सभा के लिए इन दो गानों की रचना की गई—‘एक सूत्रे बँधा आछि सहस्रटि मन’ और ‘तोमारि तरे मा सँपिनु देह’।

‘तोमारेइ करियाछि जीवनेर ध्रुवतारा’ संगीत ई १८७७ से ई १८७८ के बीच लिखा गया। लगता है यह उनका रचित प्रथम धर्मसंगीत है। लगता है कि इन सब गानों के स्वर-संयोजन में ज्योतिरिन्द्रनाथ का हाथ था। अनुमानतः ई १८७८ के अप्रैल और सितम्बर के बीच अहमदाबाद-प्रवास के समय रवीन्द्रनाथ ने स्वयं स्वाधीन भाव से जिन कुछ गानों का स्वर-संयोजन किया, वे हैं—‘नीरव रजनी देखो मन्द जोछनाय’, ‘बलि ओ आमार गोलापबाला’, ‘शुन नलिनी खोलो गो आँखि’, ‘आँधार शाखा उजल करि’। यह प्रथम स्वाधीन प्रचेष्टा थी। इस प्रकार गान-रचना की शिक्षा उन्होंने ‘वाल्मीकि प्रतिभा’ की रचना तक पाई थी। अर्थात् इक्कीस वर्ष की आयु तक गान-रचना की उनकी शिक्षानवीसी का युग था। इस उम्र तक स्वर-संयोजन में विविध प्रकार की हिन्दी राग-रागिनियाँ ही उनके लिए एकमात्र अवलम्बनस्वरूप थी। उसका कारण यह है कि ज्योतिबाबू पर हिन्दी राग-रागिनी का प्रभाव बहुत अधिक था, किन्तु सुस्कारों से बँधे उस्तादों के समान उनका स्वभाव नहीं था। राग-संगीत के प्रति उनके विशेष आग्रह रहने के कारण संगीत के व्याकरण में भी वे पंडित थे।

पर्यवेक्षण करने पर कइयों को पता चलेगा कि विलायत-प्रवास के समय से ‘वाल्मीकि प्रतिभा’ के गानों की रचना के समय तक गुरुदेव के गानों में बंगाल में सर्वत्र प्रचलित बाउल, भटियाली या कीर्तन का प्रभाव कम था। उस समय तक उनकी रचनाओं पर हिन्दी

राग-संगीत का प्रभाव अधिक था। हमने देखा है कि 'वाल्मीकि प्रतिभा' नाटक में रामप्रसादी और मात्र कुछ विलायती गानों के 'सुर' का व्यवहार हुआ है। 'भानुसिंहेर पदावली' में कीर्तन ढंग के गानों के अलावा बाईस-तेईस वर्ष की आयु तक उनके द्वारा रचित ब्रह्मसंगीत में से एक में भी बगाल के कीर्तन, बाउल प्रभृति धुनों का संयोजन नहीं हुआ। इससे पता चल जाएगा कि उनके परिवार में हिन्दुस्थानी राग-संगीत का प्रभाव कितना था। इस बात का स्मरण कर उन्होंने कहा है

“बाल्यकाल में जिन गानों को सुनने का मुझे अभ्यास था, वे सब शौकिया दल के गान नहीं थे, इसीलिए मेरे मन में कलावत-गान की भावभंगी प्रणाली स्वतः प्रतिष्ठित हो गई थी। कलावंत-संगीत के रूप और रस के सम्बन्ध में एक प्रकार का साधारण सस्कार मेरे मन में अन्दर-ही-अन्दर पक्का हो गया था। बाल्यकाल से अच्छे हिन्दुस्थानी गान सुनता आ रहा हूँ, अतः उसका महत्त्व और माधुर्य मन से स्वीकार करता हूँ। अच्छा हिन्दुस्थानी गान मुझे परम मुग्ध करता है।”

“एकदम बाल्यकाल से ही मेरे कान और प्राण हिन्दुस्थानी 'सुर' से पूर्ण हुए हैं।”

“विषयवस्तुहीन छवि का अमिश्र विशुद्ध रूप मुझे अच्छा लगता है, जिस प्रकार वाक्यहीन संगीत का आलाप अच्छा लगता है। वस्तुतः मेरा झुकाव इसी ओर है।”

“हम बाल्यकाल से ध्रुपद गान सुनने के अभ्यस्त हैं, उसका आभिजात्य बृहत् सीमा में अपनी मर्यादा कायम रखता है। इस ध्रुपद गान में हमने दो बातें देखी हैं - एक ओर उसकी विपुलता, गंभीरता, और दूसरी ओर उसका आत्मदमन, सुसंगति में वह अपने वजन की रक्षा करता है।”

“जनश्रुति है कि मैं हिन्दुस्थानी गान जानता नहीं, समझता नहीं। मेरे प्रारम्भिक काल के रचित गानों में हिन्दुस्थानी ध्रुपदधृति की राग-रागिनियों के साथ अत्यन्त विशुद्ध प्रमाण के साथ बहुत आगे की भावी शताब्दी के प्राचीन तत्त्वज्ञान के विचार-विवाद-विवाद की अपेक्षा में है। इच्छा होते हुए भी मैं उस संगीत को स्वीकार नहीं कर सकता, इस संगीत से ही मैं प्रेरणा प्राप्त करता हूँ, इसे मैं नहीं जानते, वे हिन्दुस्थानी संगीत नहीं जानते।”

हिन्दी उच्चसंगीत के अनुसरण से ब्रह्मसंगीत का सूत्रपात महात्मा राममोहन राय ने किया। किन्तु महर्षि देवेन्द्रनाथ की प्रेरणा से जोड़ासाँ की ठाकुरबाड़ी का राममोहन इस विषय में सबसे अग्रणी रहा था। भाषा, भाव और सुर के मिलन से गुरुदेव की रचना अन्ततः सब को पीछे छोड़कर बहुत उच्च स्तर पर पहुँच गई थी। अन्तर्गत की रचनाओं में रसानुभूति और आत्मानुभूति की अपेक्षा धर्म का आवेग ही अधिक प्रकट हुआ है। बंगाली संगीत-जगत् का इन सब गानों से कितना उपकार हुआ था, उस समय बंगाली-समाज समझ नहीं सका किन्तु आज हम गुरुदेव के गानों के माध्यम से अन्तर में इसे अनुभव करते हैं। गुरुदेव के पिता अपनी गंभीर अन्तर्दृष्टि और यथार्थ रसिक मन के गुणों के बल पर अपनी सन्तानों को भारतीय संगीत के ध्यान के आदर्श की ओर प्रवृत्त कर सके थे। भारतीय संगीत के माध्यम से जिस वैराग्य का आनन्द मिलता है, वह बोध देवेन्द्रनाथ को

था और उनके प्रभाव या प्रचेष्टा से उनके पुत्र-पुत्रियो ने उसकी उपलब्धि की थी, किन्तु जीवनव्यापी साधना में उस उपलब्धि को प्रस्फुटित करने में गुरुदेव जितने समर्थ हुए, उतनी दूर और कोई नहीं जा सका। कुम्भकार मिट्टी की नरम अवस्था में उसे जिस रूप में गढ़ना चाहता है, मिट्टी वैसा ही रूप ग्रहण करती है। बाल्यकाल में गुरुदेव के अपरिपक्व मन का सगीत के जिस सुन्दर और गम्भीर वातावरण में पोषण किया गया था, वही चिरजीवन के समान उनकी प्रतिभा का वैशिष्ट्य बन गया, जिस कारण जीवन के शेष दिनों में वे कह सके थे

“मुक्ति ये आमारे ताइ सगीतेर माझे देय साडा।”

सुरधर्मी कविता और गान

गान के क्षेत्र में गुरुदेव के अवदान को लेकर आलोचना करते समय हमें एक बात ध्यान में रखनी होगी कि गुरुदेव उच्च स्तर के कवि थे। उनकी आन्तरिक कवि-प्रकृति ने भी गान में उन्हें विशेष प्रेरित किया है। अतः उनके कवि-मन को छोड़कर केवल सगीत के सुरकार के रूप में उनके बारे में विचार करना युक्तिसंगत नहीं है। उनके द्वारा रचित गानों में शब्द और 'सुर' के मिलन का एक सुन्दर रूप हम देख पाते हैं। आज इस बात को सभी स्वीकार करते हैं कि आधुनिक बंगला गान की गति गुरुदेव के आदर्श से अनुप्राणित है, शब्द और 'सुर' के मिलन में गुरुदेव की प्रेरणा का मूल क्या है, इस विषय पर विचार करना आवश्यक है। मुझे लगता है, यह है बंगालियों के गान की चिरन्तन रीति।

प्राचीन काल में हमारे देश में कविता मात्र ही सुरधर्मी थी, किन्तु पाश्चात्य सभ्यता के सस्पर्श में आने पर हमारे कवियों ने अनुभव किया कि यदि छन्द और भाव में कविता निर्दोष हो सकती है तो गीतिकविता में 'सुर' का प्रयोजन नहीं रहता। अतः गीतिकाव्य की रचना कवियों के लिए काफी सहज हो गई। सुना जाता है कि प्राचीन काल में कवि प्रायः सुरज्ञ गायक होते थे, क्योंकि तत्कालीन समाज में गान अत्यावश्यक था। अतः सुर-ज्ञान कुछ हद तक स्वतः हो जाता था। पाश्चात्य प्रभाव से इस युग में मानव जीवन में 'सुर' का प्रभाव यद्यपि कम हो गया है, किन्तु हमारे देश के रक्त में जो आवेग इतने समय से प्रवाहित होता आ रहा है उसे दूर करना सम्भव नहीं हो सका। इसीलिए बंगाल में गत सौ वर्षों से पाश्चात्य शिक्षा में वर्धित होते हुए भी जो कवि गान जानते थे, उन्होंने केवल कविता ही नहीं लिखी बल्कि गानों की रचना की है और गान रचना के अवलम्बनस्वरूप गीतिकविता को भी ग्रहण किया है। इस मार्ग से इस युग में जो विख्यात हुए हैं वे सभी गीतिकाव्य के कवि हैं। पाश्चात्य प्रभाव हमारे अ-गायक कवियों के लिए काफी सुविधाजनक रहा है, फिर भी समग्र रूप से कवियों की अन्तर्निहित इच्छा किस ओर है, उसे हम गुरुदेव और इस युग के अन्य ख्यातिप्राप्त गीतरचयिताओं को ध्यान में रखकर ही समझ सकते हैं। कवि जयदेव के समय से आज तक इन आठ सौ वर्षों में इस धारा में किसी प्रकार का व्यतिक्रम दिखाई नहीं देता। गीतिकविता में सुर-संयोजन कर गाने पर कवि का अन्तर स्वतः यह चाहेगा कि कविता के माध्यम से भावों की अभिव्यक्ति नहीं हुई, वे ही भाव 'सुर' की सहायता से परिस्फुट हों, इस क्षेत्र में 'सुर' यदि शब्द के अन्तर्निहित भाव का अनुसरण नहीं करता तो गान का मूल आदर्श कभी कायम नहीं रहता। इसीलिए गीतिकाव्य के प्रदेश बंगाल में हमने 'सुर' के साथ शब्द के सुन्दर मिलन का रूप बराबर ही देखा

है। संगीतप्रिय बंगालियों द्वारा ऐसा रूप-सर्जन अवश्यम्भावी है।

पश्चिमी अंचल के हिन्दी उच्चांग संगीत-रचयिता यदि उच्च स्तर के गीति कवि होते तो हिन्दी संगीत का रूप कैसा होता, कहा नहीं जा सकता।

प्राचीन काल में अन्यान्य बंगाली कवियों ने जो किया है, बंगाल के कवि गुरुदेव ने भी वही किया है प्राचीन राग-संगीत की सुदृढ़ भित्ति पर खड़े रहकर उन्होंने अपने ढंग से विविध प्रकार के गानों की रचना की है। उन्होंने रचना के क्षेत्र में राग-संगीत के साथ स्पर्धा करने का प्रयास नहीं किया, उसका प्रयोजन भी नहीं था। उनके कवि-मन ने अन्तर के आवेग से शब्द और 'सुर' का आश्रय लेकर अपने प्राण के विविध प्रकार के आनन्द की अनुभूति को मात्र अभिव्यक्त किया है। अतः राग-संगीत ही एकमात्र संगीत है, रवीन्द्र-संगीत संगीत नहीं, या आधुनिक काल के लिए उपयोगी गुरुदेव का संगीत ही मात्र संगीत है, अन्यान्य प्राचीन संगीत की कोई सार्थकता नहीं—इस प्रकार का कोई भी मतवाद भ्रान्त है। अपने गानों के सम्बन्ध में गुरुदेव का मत था कि "जो श्रम करके पेट भरते हैं, जो आफिस जाते हैं, ये सब गान (उस्तादी) उनके लिए नहीं हैं, उस्तादों के समान उनके लिए गला साधना कठिन है। इसीलिए आजकल के गान पेशेवर गायकों की सीमा से बाहर रखना ही अच्छा है। गान ऐसे हो जिनसे आसपास के लोग खुश हो, बाहर करतलध्वनि के लिए नहीं। जो उस्ताद हैं, उनके लिए चिन्ता नहीं है, चिन्ता उन लोगों के बारे में है जो गान को सरल रूप में मन के आनन्द के लिए उपलब्ध करना चाहते हैं। यदि मेरे गान सीखना चाहते हो, निभृत स्थान पर स्वगत, स्नानघर में अथवा ऐसे किसी स्थान पर खुले गले से उच्च स्वर में गाओ। मेरी आकांक्षा की दौड़ यहाँ तक ही है, इससे बहुत अधिक अभिलाषा (ambition) मन में नहीं है।"

इस प्रसंग में एक बात उल्लेखयोग्य है कि गुरुदेव के पूर्व गीतिकविता जिस छन्द में और जिस प्रकार स्तबक-विभाग में रूप ग्रहण करती थी, गुरुदेव के समय में उसमें काफी परिवर्तन हुआ है। मैं यह बात कविता के दैर्घ्य और उसके गठन की दृष्टिभंगी का स्मरण कर रहा हूँ। उनके गान में ध्रुपद के समान चार विभाग रहते हैं, जैसे—स्थायी, अन्तरा, सचारी और आभोग। इस प्रकार का विभाजन उन्होंने ध्रुपद के अनुकरण से पाया था। इसी एक-एक भाग को कभी दो, तीन या चार पक्तियों में सजाया, तो कभी दो पक्तियों के स्थायी और तीन पक्तियों के अन्तरे में। उनके गानों में इसी प्रकार के भाग ही अधिक दिखाई देते हैं। गान काव्यधर्मी होने के कारण 'सुर' के बिना भी पाठको का मन भावरस से विभोर हो उठता है। कई पाठक कविता के समान छन्द में उनका पाठ कर तृप्त होते हैं। इसीलिए 'गीताजलि', 'गीतालि', 'गीतिमाल्य' प्रभृति गानग्रंथ रवीन्द्रकाव्य-समालोचना में कविता रूप में ही आलोचित होते हैं। इस कारण ही देश में अन्यान्य कवियों में इस प्रकार स्तबक-विभाग कर गीतिकविता-रचना की रीति प्रचलित हो गई। पूर्वकाल में, अर्थात् ऊनविंश शताब्दी में बंगाल में थिएटर या यात्रा के लिए छोटे गानों की रचना होती थी। इनमें अधिकतर गान प्रेमसंगीत ही थे। इनकी भाषा और भाव अत्यन्त सहज और सरल होते थे। इस प्रकार के गानों की रचना का प्रधान आदर्श था—हिन्दी टप्पा संगीत।

निधुबाबू ने जब पहली बार बगला भाषा में टप्पा सगीत की रचना की, तब उन्होंने हिन्दी टप्पा का आदर्श ग्रहण किया। कीर्तन के प्रेमसंगीत के बाद इस नए प्रकार के प्रेमसंगीत को पाकर बंगाली समाज मुग्ध हो गया था। इसीलिए पूरी ऊनविंश शताब्दी में प्रेमसंगीत मात्र निधुबाबू प्रवर्तित आदर्श का अनुसरण कर रचित होता था। प्रारम्भ में गुरुदेव की रचनाओं में इस प्रकार के कई छोटे-छोटे प्रेमसंगीत मिलेंगे, जिनका आदर्श था उस समय में टप्पा-प्रभावित बंगला प्रेमसंगीत। गुरुदेव के जीवन के मध्यकाल में कई प्रेमसंगीत इस प्रकार ही रचित हैं। बाद में इस प्रभाव का अतिक्रमण कर वे अपनी मौलिक सृजनशक्ति का प्रकाश दिखाने में समर्थ हो गए थे। उन्होंने बंगला गान को इस प्रकार के मनोभाव से मुक्त कर दिया कि प्रेमसंगीत लिखने के लिए कीर्तन या निधुबाबू-रचित गान के पक्तिगठन को आदर्श मानकर गान लिखने होंगे।

गुरुदेव प्रायः कहा करते, “जीवन के आरम्भिक काल में मैंने गानों में हृदय के भावों को अभिव्यक्त करने की चेष्टा की, आशा करता हूँ कि बाद में उस स्थिति का अतिक्रमण कर लिया। परिणत वयस में गानभाव अभिव्यक्त करने के लिए नहीं, रूप देने के लिए हैं। उससे संश्लिष्ट काव्य भी अधिकतर रूप के वाहन हैं।” ‘सुर’ की दृष्टि से भी आरम्भिक अवस्था की उनकी सृष्टि के साथ परिणत वयस की उनकी सृष्टि का यही पार्थक्य है। जीवन की प्रारम्भिक अवस्था की उनकी सुरसृष्टि में भावाभिव्यक्ति में व्यथित हृदय का प्रयोजन ही बड़ा हो गया है, कल्पना की रूपलीला को उसमें बड़ा स्थान नहीं मिला।

१२९५ बगाब्द (ई १८८८) में प्रकाशित ‘मायार खेला’ गीतिनाट्य में ‘आमि कारे ओ बुझि ने शुधु बूझेछि तोमारे’ गान बिहाग रागिनी में रचित है। इस गान के भाव और भाषा के प्रति ध्यान रखकर उन्होंने १३४६ बगाब्द (ई १९३९) में पुनः लिखा ‘ओ गो ये छिल आमार स्वपनचारिणी तारे बुझिते पारि नि’ गान। इन दो गानों के भाव, भाषा और ‘सुर’ के गठन में जो पार्थक्य आया है, उससे उपर्युक्त तथ्य को अधिक स्पष्ट रूप में समझने में सुविधा होगी। ठीक इसी कारण १२९५ बगाब्द (ई १८८८) के ‘मायार खेला’ को १३४६ बगाब्द (ई १९३९) में जिस रूप में परिवर्तित किया था, उसे यदि सम्पन्न कर जाते तो हम पूर्णतः नवीन ‘मायार खेला’ देख सकते थे। नाटक के चरित्रों की दुर्बल रसात्मकता वे पसन्द नहीं करते थे, उसमें आमूल परिवर्तन करने पर उन्होंने विशेष बल दिया था। इस प्रकार की मनोवृत्ति केवल गान के क्षेत्र में ही नहीं, काव्य, नाटक सर्वत्र ही दिखाई दी है।

फिर भी कम उम्र के गान जनसाधारण को अच्छे क्यों लगते हैं? विशेष रूप से कहा जा सकता है कि हमारे जीवन में इन सब गानों के भाव और भाषा, ‘सुर’ के साथ मिलकर हमारे मन को जिस सहज भाव से आलोडित करती है, उस सहज भाव से परवर्ती जीवन के गान मन में स्थान प्राप्त नहीं करते। उसके लिए अपने को तैयार करने का प्रयोजन है, ये संस्कृतिमान मन की खुराक हैं। पूर्व दिनों के ब्रह्मसंगीत “हृदयवेदना बहिया प्रभु ऐसेछि तव द्वारे” और “आमार छ’ जनाय मिले पथ देखाय ब’ले” या “अनिमेष आँखि सेइ के देखेछे” गान के साथ १३३४ बगाब्द (ई १९२७) के माघोत्सव गान “तोमार आमार एइ

विरहेर अन्तराले”, “नीरवे आछ केन बाहिर दुयारे”, “आमार ना-बला वाणीर धन यामिनीर माझे” गानो की तुलना की जाय, गुरुदेव के वृद्धावस्था के गानो को एक वर्ग ‘सुर’ के वैचित्र्य के लिए पसन्द करता है जबकि अन्य वर्ग केवल भाव की दृष्टि से विचार कर पसन्द करता है। किन्तु दोनों दृष्टिकोणों से गुरुदेव के गानो को पसन्द करनेवालों की संख्या बगाल में अभी भी बहुत कम है। कम आयु के उनके गान मनुष्य के जीवन के साधारण परिवेश और चिन्तन के साथ इतने सहज रूप से मेल खा जाते हैं कि उन्हें हृदयगम करने में किसी प्रकार का कष्ट नहीं होता। किन्तु परवर्ती जीवन की रचनाएँ वैसी नहीं हैं। मनुष्य के जीवन में सुख-दुःख, मिलन-विरह में ही वे पूर्णता की खोज नहीं करते इस समय के गानों ने व्यक्ति को अतिक्रम कर और भी बृहत्तर क्षेत्र में जगह बनाई है। किसी कृती समालोचक की भाषा में कह सकता हूँ, “कवि की व्यक्तिगत अनुभूति का आश्रय लेकर वे अधिकतर नैर्व्यक्तिक विश्वमानव की ओर बढ़े हैं।” एव इस समय धर्मसंगीत में, प्रेम संगीत में पार्थक्य रखना भी इसी कारण कठिन है। “भगवद्भक्ति और मानविक प्रेमानुभूति उनके गानों में अधिकतर अगाधीभाव से युक्त हो गए हैं। विश्वजीवन के साथ मानवजीवन का जो ऐक्य है, उस अनुभूति के आनन्द या रस से उनके गान भरपूर हैं।” इस युग का आरम्भ कवि के मध्य-जीवन से है। उस समय से ही यह परिवर्तन स्पष्ट रूप से दिखाई दिया था। चिन्तन, कल्पना, कवित्व, ‘सुर’, सब दृष्टिकोणों से यह मानसिक परिवर्तन ध्यान देने योग्य है।

रागिनी का सहज सरल स्वरगठन ही है रागिनी का मूल ढाँचा। उसका एक नियम है। इसी आधार को लेकर गायक गान में स्वर-विस्तार करते हैं। उसे रागिनी की रूप-कल्पना कहा जा सकता है।

उस्ताद इस प्रकार की रूप-कल्पना में रागिनी का स्वरगठन ठीक कायम रखते हैं, उसमें परिवर्तन पसन्द नहीं करते। गान में वे रागिनी के भाव-रस को प्रमुख स्थान नहीं देते, बल्कि राग रूप को प्रमुख मानते हैं। रस गौण रहता है। रागरूप के ऊपर विशेष जोर देने का अर्थ सम्भवतः यह है कि प्राचीन ऋषिओं ने सोचा था कि किसी रूप-कल्पना की निर्मिति त्रुटिहीन रहे तो उसकी सहायता से रसलोक में पहुँच पाना सम्भव है। निर्भूल, त्रुटिहीन रूपकल्पना से हमें जो सकेत मिलता है, वह परिपूर्णता का सकेत है। वह सकेत ही हमारे मन में आनन्द या रस का संचार करता है। किसी भी प्रकार की निर्भूल रूप-कल्पना में किसी-न-किसी भाव या रस का सकेत मिलेगा ही। भावहीन रूप-कल्पना को मनुष्य किसी भी युग में आनन्द के साथ ग्रहण नहीं करता, वरन् उसने इसके प्रति अश्रद्धा ही व्यक्त की है। नैर्व्यक्तिक (abstract) रूप-कल्पना में भी किसी-न-किसी प्रकार के भाव या रस का इंगित मिलता है, यदि रूप निर्दोष हो।

गुरुदेव ने रागिनी की रूप-सृष्टि में भाव को मुख्य रखा और रूप को गौण स्थान दिया। उनके विचार से भाव किंवा रस आधारनिरपेक्ष नहीं है। रूप के माध्यम से ही रस निष्पन्न होता है। पुनः, रस विशुद्ध रूप में पर्यवसित होता है।

उन्होंने कई राग-रागिनियों के हिन्दी और बगला गान सीखे थे। उन सब राग-रागिनियों में निबद्ध गान उनके अन्तर में विशेष रूप से अंकित थे। गान के शब्दों के अन्तर्निहित भाव ही गुरुदेव के मन को आकृष्ट करते, ऐसा नहीं है, गान की रागिनी भी उनके मन को गभीर रूप से आन्दोलित करती। किन्तु इन सब राग-रागिनी की मूल स्वरगठन-प्रणाली के सम्बन्ध में उनका विशेष मनोयोग नहीं था। इन सब राग-रागिनियों के व्याकरणगत नियम वे विस्तृत रूप से नहीं जानते थे। इस विषय में उन्होंने स्वयं लिखा है

‘प्रयास कर गान आयत्त करने का उपयुक्त अभ्यास न होने से शिक्षा पक्की नहीं हुई। सगीतविद्या कहने से जिसका बोध होता है, उसमें किसी प्रकार का अधिकार प्राप्त नहीं कर सका।”

“दिनु को जब मैं अपने गान सिखाता तो वह हठात् बोल उठते, यहाँ कोमल निषाद लगा है। मैं आश्चर्यचकित होकर कहता, ऐसा क्या ? बाल्यकाल में मैंने देखा है कि हमारे निवास पर बड़े-बड़े गायकों का आवागमन रहता था। अगणित गान सुने हैं, किन्तु गान सीखना है, इस उद्देश्य से कभी नहीं सीखा।”

“सुर (स्वर-सज्जा, प्रतिमा) के सूक्ष्म तत्त्वों के सम्बन्ध में कुछ-कुछ धारणा होते हुए भी मेरा मन उसके अभ्यास में बँध नहीं सका,” किन्तु रागिनी में निबद्ध विविध चलन के और भाषा के गान गा-गाकर उनके मन में ऐसा अभ्यास सृष्ट हो गया था कि रागिनी के समग्र भाव या रस के आवेदन में वे रागिनी को पहचान सकते थे। रागिनी का समग्र भावरूप ही उनके गान के ‘सुर’ की रूपकल्पना का आधार है। पुनः, भाव या रस की सृष्टि आधार के बिना नहीं, इसीलिए रागिनी के ढोंचे में और गान के शब्दों में उसे रूपायित किया है। इस कारण ही भावरूप को मुख्य बनाकर गान के ‘सुर’ ने वैचित्र्य की उपलब्धि की है। यह वैचित्र्य खुशी की सृष्टि-लीला में जाग्रत होता है। गान गाने के लिए प्राण लालायित है, इसलिए गान की अभिव्यक्ति है। इस कारण गुरुदेव ने गान को बार-बार अहेतुक सृष्टिलीला कहा है। जिस प्रकार पँखुड़ी स्वयं ही वृक्ष पर रग और गंध के साथ फूल रूप में प्रस्फुटित होती है-स्वयं ही झड़ जाती है। जिस प्रकार नए कच्चे पत्तों पर प्रातः काल की सूर्य-किरणों का खेल चलता है। इससे आनन्द की अनुभूति होती है, किन्तु इस आनन्द के उपभोग के लिए वृक्ष, पत्तों, पँखुड़ी, रग आदि को अलग-अलग जानने का प्रयोजन नहीं है। किन्तु यह बात भी सत्य है कि वृक्ष, पत्ते, प्रकाश न होने पर इस आनन्द-रस का प्रकाश भी असम्भव है।

गुरुदेव के गानों में केवल राग-रागिनी का विचार कर, या केवल शब्द-चयन का विचार कर गानों का आनन्द उपभोग करना ठीक इसी कारण असम्भव है। उनके गान का ‘सुर’ रागिनी के रसलोक का आधार लेकर रूप से रूपान्तर में विचरण करता है। इसीलिए उनके गान में हमें कितनी ही मिश्र रागिनियाँ क्यों न दिखाई दे, यह मिश्रण किसी सचेष्ट परिकल्पना से उद्भूत नहीं है। वृक्ष पर फूल प्रस्फुटित होने के समान ये भी स्वतः प्रस्फुटित हुए हैं। अंतर का कोई गूढ़ कारण शायद हो सकता है, किन्तु रहस्य की व्याख्या

क्या कोई कर सकता है ?

गान की यह रूपकल्पना अवचेतन मन का ऐसा एक प्रकाश है, जो समय आने पर फूल के समान स्वतः प्रस्फुटित हो जाता है, पुनः स्वतः झर जाता है। गुरुदेव के गान भी ठीक ऐसे ही हैं, स्वतः उनके अन्तर में उद्भासित होते एवं कुछ समय बाद गुरुदेव भूल भी जाते थे। इसीलिए उन्हें गान लिखकर सुरक्षित रखने के लिए अन्यो पर अधिक निर्भर रहना पड़ा है। इस सम्बन्ध में उनकी अपनी उक्ति उल्लेखयोग्य है। उन्होंने कहा है

“गान लिखता हूँ, उसमें सुर-संयोजन कर गान गाता हूँ—यही मात्र मेरी तात्कालिक आवश्यकता है। कवित्व के दिन अब नहीं रहे। मैंने पहले ही कहा है कि फूल चिरदिन प्रस्फुटित नहीं होते—यदि प्रस्फुटित होते तो होते ही, तकाजे की जरूरत नहीं होती। अब जो गान मैं लिखता हूँ वे अच्छे हैं या मन्द, यह सब सोचने का समय नहीं है। यदि कहो—तो फिर छपाता क्यों हूँ तो उसका कारण यह है कि ये गान मेरे बिलकुल अन्तर की बात कहते हैं, अतएव किसी-न-किसी के अन्तर का कोई प्रयोजन मिट सकता है—गाने की जरूरत होने पर ये गान एक दिन गा लेने पर भी क्षति नहीं, क्योंकि मेरी जो आवश्यकता थी वह तो पूरी हो गई है। गुप्त रूप से जो अपूर्ण प्रयास को पूर्णता प्रदान कर दे, उनकी ही पदपीठ के तल में ये गान बिछा सकूँ तो इस जन्म के समान मेरी बकसीस मिल गई।”

मुझे लगता है कि उनके गानों की राग-रागिनियों की व्याख्या में संगीतविदों को यह दृष्टिकोण सर्वदा ध्यान में रखना उचित है। ऐसा न होने पर विशेष भ्रम-झंझट में पड़ने की सम्भावना है। भारतीय संगीत के किसी व्याकरणगत अचल-अटल मतवाद को सामने रखकर क्या गुरुदेव के गान की रागिनी का विचार सम्भव है ? किस पद्धति को प्रामाणिक मानकर उस पर विचार किया जायगा ? इस क्षेत्र में पंडित भारतखण्डे के किंवा अन्य किसी मत को प्रामाणिक मान लेने पर पता चलेगा कि गुरुदेव ने केवल हिन्दी राग-संगीत के शब्द बदलकर जिन गानों की रचना की है, वे भी मिश्र रागिनी के गान हैं एवं उनके द्वारा व्यवहृत राग-रागिनी के भिन्न नाम देने होंगे।

आज पंडितों ने विचार कर कोई एक नाम रखा, परवर्ती युग में उसमें परिवर्तन नहीं होगा ऐसा कौन कह सकता है ? एक ही देश से, एक ही आदर्श से उद्भूत भारतीय संगीत विभक्त होकर कर्नाटक और हिन्दुस्थानी संगीत बन गया। और भी दिलचस्प बात यह है कि उत्तरभारतीय संगीत ने बिलावल को शुद्ध थाट माना, जबकि दक्षिणी संगीत में दक्षिणी पंडितों के मत से भैरवं राग का थाट शुद्ध थाट है। जिसे वे (दक्षिणी) ‘तोड़ी’ कहते हैं, हम उसे ‘भैरवी’ कहते हैं। इसके अलावा मात्र उत्तरभारतीय संगीत में ही मतवाद का कितना उत्थान-पतन युग-युग में हुआ है। वह अचल रहता तो दिखाई ही नहीं दिया। इससे ही समझा जाता है कि यह संगीत प्रवाहहीन जलाशय नहीं, संचल जलप्रवाह है। संचल प्राण की गति में ही सर्वदा सृष्टि की प्रवणता जाग्रत होती है, वह कितनी ही सामान्य हो, उससे कोई फर्क नहीं पड़ता।

गुरुदेव के गान सृष्टि का प्रवाह हैं। इसीलिए किसी स्थितिशील नियम को प्रामाणिक

मानकर उन पर विचार करना मूर्खता है। इस प्रकार से विचार न हो, यही अच्छा है। मात्र इतना ही कहा जा सकता है कि पहले यह नियम प्रचलित था, उसके सस्पर्श से अनुप्राणित होकर उन्होंने इस रागिनी की सृष्टि की। ऐसा न होने पर गुरुदेव की भाषा में कहना होगा—“गान के कागज पर राग-रागिनी का नाम-निर्देश न रहना ही अच्छा है। नाम में तर्क का हेतु रहता है, रूप में नहीं। कौन-सी रागिनी गाई जा रही है, ऐसा कहने की आवश्यकता नहीं। क्या गाया जा रहा है, यही मुख्य बात है, क्योंकि उसकी सत्यता उसमें ही चरम है। नाम की सत्यता दस जनो की है, उन दस जनो के मतों में मेल नहीं भी हो सकता।”

भारतीय संगीत में गुरुदेव का स्थान

बंगाल में गुरुदेव के गान के साथ उच्चाग (शास्त्रीय) हिन्दी गान के सम्बन्ध के बारे में कई प्रकार की आलोचना होती रहती है। एक वर्ग का कहना है कि शास्त्रीय हिन्दी गान गाते समय गायक को जो स्वाधीनता दी जाती है, वह स्वाधीनता गुरुदेव के गान गाते समय क्यों नहीं दी जाती। अन्य वर्ग का कहना है कि उच्चाग हिन्दी गान में 'सुर'-विहार की जो स्वाधीनता है, गायक उसका अनुचित लाभ उठाकर संगीत को क्षति पहुँचाते हैं, वे 'सुर' (राग-प्रतिमा) के अलंकारों के प्रदर्शन पर अधिक जोर देते हैं, अतः गान के समय शब्द का कोई मूल्य नहीं रहता। गुरुदेव के गान में इस प्रकार की त्रुटि नहीं रहती। इसके अलावा राग-मिश्रण में भी गुरुदेव ने हिन्दी उच्चाग (शास्त्रीय) संगीत की एक-दूसरे के वशवर्ती होने की नीति का परित्याग कर गान में सुर-योजना की मुक्ति का जो प्रकाश दिखाया है, हिन्दी शास्त्रीय संगीत के लिए वह आदर्श होना चाहिए। द्वितीय वर्ग का अनुभव है कि गुरुदेव के गान में शब्द और 'सुर' को समान प्रधानता दी गई है और मिश्रण के विषय में उन्होंने मुक्त मन का परिचय दिया है। अर्थात् सक्षेप में इसका तात्पर्य यह है कि जहाँ शास्त्रीय हिन्दी गान मुक्ति का परिचय देते हैं वहाँ गुरुदेव का मन मुक्त नहीं है, किन्तु गुरुदेव का मन जहाँ गान में मुक्त है, वहाँ हिन्दी शास्त्रीय गान मुक्ति का विरोधी है। उच्चाग हिन्दी संगीत और गुरुदेव के गान में ऊपरी तौर पर दोनों की प्रकृति में यह पार्थक्य या त्रुटि दिखाई देने पर भी इनमें से कोई भी भ्रान्त पथ का पथचारी नहीं है। दोनों का पथ सुनिर्दिष्ट, सुनियंत्रित है। लक्ष्यस्थल दोनों का एक है, मात्र अलग-अलग दो मार्ग अपनाकर अग्रसर हुए हैं।

रागिनी शब्द और छन्द मिश्रित जो कठसंगीत हम सुनते हैं, उसे हम गान कहते हैं। इस दृष्टि से विचार करने पर पता चलेगा कि उच्चाग (शास्त्रीय) गान से शुरू कर जिसे हम लोकसंगीत कहते हैं वहाँ तक सभी एक ही आदर्श से रचित हैं। गायकी को लेकर ही इनमें वास्तविक पार्थक्य दिखाई देता है। गाते समय किसने किस अंश पर अधिक जोर दिया, उसे लेकर ही विभेद है। इस गीत-रीति के प्रभेद से ही गुरुदेव के गान के साथ उच्चाग हिन्दी गान का पार्थक्य प्रकट हो जाता है। किन्तु इस स्वीकृत पृथक्ता की बात भूलकर हम दोनों को एक समझकर तुलनामूलक आलोचना करने बैठते हैं। समालोचना का इस प्रकार गलत मार्ग अपनाने से ही दोनों प्रकार के संगीत में विरोध दिखाई दिया है। इस विरोध की कोई भित्ति, बुनियाद नहीं है, इसे समझने के लिए सर्वप्रथम हमें भारतीय कथसंगीत के स्वरूप की समग्र रूप से आलोचना करनी होगी।

प्राचीन शास्त्रकारों ने हमारे देश के समस्त संगीत को मूलतः दो भागों में विभक्त किया था। उन्होंने एक को 'मार्ग' और दूसरे को 'देशी' कहा है। बृहद्देशीकार मतग ने इसकी व्याख्या करते हुए कहा है

आलापादिनिबद्धो यः स च मार्गः प्रकीर्तितः ।

आलापादि विहीनस्तु स च देशीः प्रकीर्तितः ॥

अर्थात्, आलाप आदि लक्षणों से युक्त गान को 'मार्ग' कहा जाता है, और आलाप इत्यादि विहीन जो गान है, उसे कहा जाता है 'देशी'।

हमसे कइयों की धारणा है कि 'मार्ग' संगीत का परिचय भारतीय संगीत से पूर्णतया लुप्त हो गया है। किन्तु धीरे-धीरे विचार करने पर पता चलेगा कि इस धारा (मार्गसंगीत) का अवसान नहीं हुआ है, वह आज भी शास्त्रीय हिन्दी और शास्त्रीय कर्नाटक संगीत में अपना अस्तित्व कायम रखे हुए है।

भारत में धर्म या दर्शन के इतिहास की आलोचना करने पर पता चलेगा कि वेद और उपनिषद् के युग में मनुष्य ने विश्वसृष्टि के कारण की व्याख्या जिस ढंग से की थी, इस युग में भी उसका प्रभाव कम नहीं हुआ है। विचित्र शाखा-प्रशाखा में प्रसारित वह चिन्तन-धारा आज भी भारतवासियों के अन्तर में प्रेरणा का संचार करती है। संगीत में भी ऐसा ही हुआ है। प्राचीन युग की 'आलापादिनिबद्धो' मार्ग संगीतधारा ने ही इस युग के शास्त्रीय (उच्चांग) हिन्दुस्थानी संगीत में अधिक परिमाण में मिलकर उसे परिस्फुट और श्रेष्ठ संगीत के रूप में परिणत किया है, इस युग का आलापसंगीत भारत के उसी प्राचीन संगीत का प्रतीक है, शब्द को 'सुर' या रागिनी के विचित्र अलंकारों में सजाकर गान गाने की प्रथा के माध्यम से प्राचीन युग की 'मार्ग' संगीतपद्धति ही उसका चिह्न वहन करती है, यही बात हमें बार-बार स्मरण करा देती है। यदि अवसान हुआ ही है तो मार्ग युग के गान की भाषा का हुआ है, गीत-पद्धति का नहीं।

प्राचीन संगीत-साधक ऋषि शब्दहीन 'सुर' की साधना को संगीत का श्रेष्ठ पथ मानते थे एवं उस साधना पर ही विशेष जोर देते थे। इसीलिए संगीत में मात्र भारतवर्ष में ही 'नादब्रह्म' रूप शब्द को लेकर दार्शनिक चिन्तन का उदय और नादोपासना की धारा दिखाई देती है। और उन्होंने ही 'अनाहत' संगीत की बात कही एवं 'आहत' शब्द को इस नाद के अन्तर्गत देखा। आज भारतीय संगीत में हम जिस आलाप पद्धति का प्रयोग देखते हैं, अनुमान किया जाता है कि उसका उद्भव मार्ग संगीतपथियों की साधना से ही हुआ था। राग-रागिनी का शब्दहीन आलाप भारतीय संगीत की ही एक अपूर्व सम्पदा है। गभीर साधना के बिना इस संगीत की उद्भावना की कल्पना भी नहीं की जा सकती। संगीत-पंडितों का कहना है कि विशुद्ध पद्धति में आलापसंगीत जिनके आयत्त हो गया है, उनके समक्ष भारतीय शास्त्रीय संगीत की सम्पूर्ण पद्धति ग्रहण करने में किसी प्रकार की बाधा उपस्थित नहीं होती। यहाँ तक भी सुना जाता है कि इस आलापसंगीत के विभिन्न अंशों को लेकर ही मुसलमान युग में संगीत के कई प्रकार के 'बाज' या गायकी का उद्भव हुआ है। यह

कहना ठीक नहीं होगा कि वैदिक युग के मनुष्यो ने शब्दयुक्त 'सुर' की साधना नहीं की। किन्तु मैं मानता हूँ कि शब्दहीन 'सुर' की साधना को ही उन्होने सर्वाधिक बड़ा स्थान दिया था। एव यह बात गर्व के साथ कही जा सकती है कि प्राचीन युग के उस शब्दहीन 'सुर' के आलापसंगीत का उद्भव भारतवर्ष के अलावा अन्य किसी देश में सम्भव नहीं हुआ।

प्राचीन गुणियो ने मार्ग संगीत की आलोचना के समय कहा है कि पाँच से कम स्वरों से कोई राग नहीं बन सकता, या उसे राग या रागिनी रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता। इस कारण ही एक से चार स्वरों के गान को वे संगीत-शास्त्र की समालोचना में स्थान नहीं देते। इसका एक बड़ा कारण यह है कि आलाप में सुरविहार या सुरविस्तार का जो आदर्श गायको ने स्वीकार किया है, वह एक से चार स्वरों तक के किसी 'सुर' (राग) द्वारा सम्भव नहीं है। कई आदिवासियों में तीन स्वरों के गान का प्रचलन है। शब्द के बिना भी ये सुनने में मृदु लगते हैं, किन्तु उस गान के तीन स्वरों में जो सहज करुण वेदना प्रकट होती है, उसके विस्तार का कोई उपाय नहीं है। पाँच से सात स्वरों की रागिनियों में स्वरविस्तार की जो सुविधा उस्तादों को मिलती है, सम्भवतः उसी कारण वे इस प्रकार के नियम बना गए हैं।

आज हम उच्चांग हिन्दुस्थानी गान जिस रूप में सुन रहे हैं उसमें 'सुर' या राग-रागिनी के अलंकृत विस्तार का ही प्राधान्य है। उस्ताद शब्दों को रागिनी में संयोजित कर आलाप के ढंग से विस्तार को प्राधान्य देकर गान पेश करते हैं। शब्दों के मूल भाव के साथ राग-रागिनी का संयोजन होते हुए भी गायक रागिनी को ही प्रधान मानकर चलते हैं। एव प्राचीन आलापनिबद्ध संगीत को श्रेष्ठ मानने के कारण ही सम्भवतः हम आलाप-संगीत में पटु गायकों को भारतीय संगीत के श्रेष्ठ शिल्पी रूप में सम्मान प्रदान करते हैं।

'देशी' संगीत को स्पष्ट रूप से समझाते हुए प्राचीन शास्त्रकारों ने और भी लिखा है

अबलाबालगोपालै क्षितिपालैर्निजेच्छरा ।

गीयते सानुरागेण स्वदेशे देशिरुच्यते ॥

अर्थात्, स्त्री, बालक, राखाल और राजा अपनी इच्छा से अनुराग के साथ अपने-अपने देश में जो गान गाते हैं, वह गान ही है 'देशी'।

इस वर्णन से स्पष्ट अनुमान किया जाता है कि आजकल जिसे हम 'आधुनिक' और 'लोकसंगीत' कहते हैं, 'देशी' संगीत कहने से वे इसी प्रकार के किसी संगीत-प्रकार के रूप में समझते थे। अतः ऐसा माना जाता है कि संगीत में शब्द का विशेष स्थान था। रागिनी और छन्द उसके साथ समान आसन ग्रहण करते और शब्द के रस को अधिक प्राणवान् बना देते। आलाप-निबद्ध 'मार्ग' संगीत के समान रागिनी शब्द-संयोजन का सीमा-अतिक्रमण नहीं करती। रागिनी शब्दों के साथ एक होकर चलती। इसके अलावा देशी गान का अर्थ मात्र भारतीय आदिवासी सम्प्रदाय के दो-तीन स्वरों का गान नहीं है, इसका प्रमाण संगीतशास्त्रकारों की आलोचना से मिलता है। एक शास्त्रकार ने कहा है

देशीरागाश्च सकला षड्जग्राम समुद्भवा ।

ग्रहाशन्यासमन्त्रादि षाडवैडव पूर्णका ॥

अर्थात् ग्रह, अश, न्यास, मन्त्र, षाडव, औडव, सम्पूर्ण आदि लक्षणो से युक्त देशी राग मात्र ही षड्जग्राम से उद्भूत है।

उपरोक्त श्लोक पढ़कर स्पष्ट समझा जाता है कि देशी सगीत का 'सुर' (राग, प्रतिमा) इस युग के उच्चाग सगीत के समान ही विविध नियमों से बँधा था। किन्तु ऐसा होते हुए भी यह ध्यान में रखना होगा कि प्रथम (मार्ग) के निर्देश के अनुसार यह सगीत आलापनिबद्ध नहीं है। अर्थात् खयाल को यदि 'सुर' विहार की रीति से न गाकर केवल स्थायी, अन्तरा, सवारी और आभोग के गायन के ढंग से गाया जाय तो जो रूप बनेगा, वैसा ही होगा। रागिनी की दृष्टि से नियम का किसी प्रकार व्यतिक्रम न कर इस प्रकार का गान गाया जाता है। किन्तु यह नियम उच्चाग (शास्त्रीय) सगीत के मामले में नहीं चलता।

अतः निष्कर्ष यह निकलता है कि भारत की प्रादेशिक भाषाओं के गान मात्र ही 'देशी' गान हैं एवं इस गान को जब प्राचीन मार्ग सगीत के आदर्श से गाया जाए, तभी उसे उच्चाग भारतीय सगीत का सम्मान मिलता है। इस सम्बन्ध में ऐतिहासिक तथ्य क्या प्रमाणित करते हैं, इस पर विचार किया जाए।

ध्रुपद को हम उच्चाग (शास्त्रीय) हिन्दी गान की श्रेणी में स्थान देते हैं। इस प्रकार के गान आलापचारी उस्ताद-गुणियों के अलावा और कोई नहीं गाता। किन्तु इसका प्रकृत उत्सव क्या है, इसे जान लेने पर पता चलेगा कि पहले यह एक प्रकार के देशी गान के नाम से ही प्रचलित था।

'आइन-इ-अकबरी' पुस्तक के सगीत-आलोचना क-अंश में ध्रुपद के विषय में जो कुछ लिखा हुआ है, ऐतिहासिक शीयुक्त यदुनाथ सरकार कृत उसका अंग्रेजी अनुवाद यहाँ उद्धृत करता हूँ। यह पुस्तक मूलतः अबुल फजल ने लिखी है

"The second kind is called Desi or applicable to the special locality, like the singing of the Dhrupad in Agra, Gwalior, Bari and the adjacent country "

ये गान जो गाते थे वे हैं

"Kalawant or Bards, are well-known, and sing Dhrupad "

"The Dhadi women chiefly play on Daf and the Duhul, and sing the Dhrupad "

पखावज को आजकल हम ध्रुपद के उपयोगी वाद्य के रूप में ही जानते हैं, किन्तु अबुल फजल के युग में उसका सम्मान कितना था, यह बात निम्न अंश पढ़ने पर समझी जा सकेगी

“The natwas exhibit some graceful dancing, and introduce Various styles to which they sing They play upon the Pakahawaj, the Rabab and the Tala ”

“The kanjira The men of this class play Pakhawaj, the Rabab and the Tala, while the women sing and dance ”

यह लोकप्रचलित ध्रुपदगान और पखावज मध्ययुग के वैष्णव धर्माचार्यों की सहायता से सभी स्तरो पर गान-रूप में फैल गया एवं इनसे ही सम्राटों और राजा-महाराजाओं के दरबार में किस प्रकार उसे दरबारी संगीत रूप में स्थान मिला एवं उच्च वर्ण के गान रूप में परिचित हुआ, इसका भी एक इतिहास है।

भारत का वैष्णव समाज चार भागों में विभक्त था यथा श्री, रुद्र, निम्बार्क और माध्व। क्रमशः इनके प्रतिष्ठाता थे रामानुजाचार्य, विष्णुस्वामी निम्बार्काचार्य और माधवाचार्य। ईसवी चतुर्दश शताब्दी और षोडश शताब्दी के बीच ये चार सम्प्रदाय पाँच भागों में विभक्त हो गए और उनके नाम हुए हरिदास (निम्बार्क), चैतन्य, राधावल्लभ, पुष्टिमार्ग और रामानन्द। प्रथम चार दलों की मूल पीठ थी वृन्दावन या ब्रज-अचल। निम्बार्क-सम्प्रदाय इनमें सबसे प्राचीन है। इनमें से ही श्रीभट्ट और हरिव्यासदेव इत्यादि कई ख्यातनामा वैष्णव कवियों और गीतकारों का आविर्भाव हुआ। उनमें स्वामी हरिदासजी श्रेष्ठ थे। मन्दिर की उपासना के उपयोगी गानों की रचना में ललित किशोर और भगवत्प्रसन्न नामक उनके दो शिष्यों ने उस युग में काफी नाम कमाया था। इस युग में हम हरिदासजी को विशेष रूप से बैजू, रामदास और तानसेन के समान गुणियों के गुरु रूप में जानते हैं। ये गुणी वैष्णव भक्तों के दिल में शामिल नहीं हुए, बल्कि उन्होंने उस समय के सम्राटों और राजा-महाराजा के दरबारों में आश्रय ग्रहण किया। सम्राट अकबर स्वयं ब्रज-अचल के गायकों का गायन पसन्द करते थे, सम्भवतः इसीलिए वे अपने दरबार में उन्हें एकत्र किया करते थे।

वल्लभ सम्प्रदाय के प्रतिष्ठाता थे हित हरिदशजी। ये षोडश शताब्दी के भक्त गायक और गीतकार थे। इनके गानों का प्रभाव परवर्ती युग के वैष्णव भक्तों में फैल गया था।

वल्लभाचार्य का जन्म ई १४७९ में हुआ। ये पुष्टिमार्ग-सम्प्रदाय के प्रतिष्ठाता थे। इनके मतावलम्बियों को अष्टछाप कहा जाता है। इस पुष्टिमार्गी दल ने उनके गानों को विभिन्न नियमों द्वारा निबद्ध किया था। वल्लभाचार्य ने अपने सुयोग्य शिष्यों-कुम्भनदास, अन्ध सूरदास, परमानन्ददास, कृष्णदास आदि की सहायता से वृन्दावन के गोवर्धन मन्दिर में भक्ति के गान गाने का समय निर्धारित किया। बाद में इस सम्प्रदाय के विद्वत्लनाथ के प्रोत्साहन से भक्त गोविन्दस्वामी, नन्ददास, चित्स्वामी और चतुर्भुजदास ने इसी सिद्धान्त के अनुसार और भी गानों की रचना की। इस सम्प्रदाय के इन कुल आठ गीतकार भक्त कवियों द्वारा प्रतिष्ठित सघ ही ‘अष्टछाप’ नाम से परिचित हैं। इनके गानों की धारा ही अन्य गुणियों द्वारा प्रचारित है और उसे धनीवर्ग के दरबार में स्थान प्राप्त हुआ है।

अष्टछाप सम्प्रदाय के गान को कीर्तन कहा जाता है एव इसके गायक-दल को कीर्तनमडली कहा जाता है। यह गीत सम्प्रदाय गायन में उदारपन्थी रहा एव इसीलिए वे अन्य सम्प्रदाय के भक्ति-गानों का भी अपने मन्दिर की उपासना के लिए संग्रह करते और उन्हें गाते थे। इस प्रकार धीरे-धीरे अष्टछाप कवियों के गानों का उत्कर्ष हुआ और विस्तार भी।

प्राचीन वैष्णव कवि-गायकों ने अपने गानों को किस नियम से निबद्ध किया था, उसका संक्षेप में वर्णन किया जा रहा है। उन्होंने निश्चित किया था कि प्रत्येक प्रहर के साथ मेल रखकर अनुकूल शब्द-चयन व राग-संयोजन कर गान गाना होगा। वैष्णव सम्प्रदाय के बड़े-बड़े ऋतु-उत्सवों के गान भी इस नियम से मुक्त नहीं हैं। वैष्णव गीतकार-भक्त उस समय प्रचलित सभी रागिनियों और तालों में गानों की रचना करते थे और उन गानों की भाषा थी उस अंचल के जनसाधारण की बोली अर्थात् ब्रज-भाषा। प्रत्यक्ष में वे भैरव, विभास, देवगान्धार, रामकली, ललित आदि रागों में निबद्ध गान गाते, जबकि दिन कुछ चढ़ने पर बिलावल, आसावरी, तोड़ी आदि निबद्ध गान गाते, सायंकाल से मध्यरात्रि तक श्री, गौड़ी, पूर्वी, धानश्री, पुरिया, कल्याण, कान्हडा, मल्लार, केदार, वसन्त, काफी, जयजयवन्ती, हिन्दोल, मालकोश, परज आदि रागों में निबद्ध गान गाए जाते। किस प्रहर में कब गाना होगा, इसका भी क्रमबद्ध नियम था। ये गान जिन तालों में गाए जाते थे वे हैं—चौताल, धमार, चर्चरी, सूलफोंत्ताताल, आडाचौताल, त्रिताल, रूपक और दीपचन्दी। सहज तालों के अन्य गान भी थे। वैष्णव सम्प्रदाय के इन अनुयायियों ने ही षोडश शताब्दी में गान के साथ रचयिता का नाम जोड़ने की प्रणाली शुरू की। गान प्रचलित ध्रुपद के समान स्थायी, अन्तरा, सचारी, आभोग के चार भागों में विभक्त हैं। वैष्णव भक्तों की इस प्रकार की प्राचीन धारा के गान आज भी पखावज, करताल, तानपुरा और सारंगी के सहयोग से उदयपुर, नाथद्वारा और गुजरात के किसी-किसी मन्दिर में सुने जा सकते हैं। वे गायन के समय आज भी इन गानों को अपनी इच्छा के अनुसार घटा-बढ़ा नहीं सकते। वे इस गान को 'कीर्तन' कहते हैं और इस दल को कीर्तनमडली। मैंने स्वयं जब इस प्रकार की एक मडली का गायन सुना, तब मैंने देखा कि मूल गायक एक होता है और उसके पीछे दस-बारह दोहा या गान गाने वाले बैठते हैं। इस मडली की सगत करनेवाले एक पखावजी, एक सारंगीवादक और एक तानपुरावादक रहते हैं। करताल आकार में अविकल बगल के कीर्तन के करताल के समान है। मूल गायक और उसके कुछ साथी पखावज के बोलों के साथ छन्द मिलाकर उसे बजा रहे थे। प्रत्येक राग में वे आलाप भी करते हैं, किन्तु वह आलाप आज के उस्तादों की तरह विस्तृत नहीं है, बहुत सामान्य है। ध्रुपद के समान विविध छन्दों में बोलतान, दुगुन, चौगुन वे करते हैं। देखा जाता है कि मूल गायक जब एक पक्ति गाकर छोड़ देता है तब सहायक दोहा-दल उसकी पुनरुक्ति करता है। उन्होंने जितने भी गान पेश किए वे सब प्राचीन प्रथा के अनुसार ही थे एव वे सभी मध्ययुग के भक्तकवियों-द्वारा रचित थे।

प्राचीन युग के इन वैष्णव सगीतसाधकों ने अपने गानों की रचना ग्राम-प्रचलित सहज भाषा के ध्रुपद और धमार ढग से की। उसके साथ उन्होंने प्राचीन मार्ग-सगीत-पद्धति को

मात्र मिलाया था। उनकी सहायता से ही ब्रज-अचल के मार्गधारा मिश्रित देशी गान को दरबार की पृष्ठपोषकता प्राप्त हुई और वह दरबारी या उच्चाग के संगीत के रूप में विख्यात हुआ।

अष्टादश शताब्दी के सदारग और अदारग के समान तानसेन-वशीय गुणी ध्रुपदियो ने 'जिकिर' या 'कव्वाली' नामक एक प्रकार के लोकप्रचलित गान के साथ मार्ग-पद्धति की गायकी मिलाकर खयाल का प्रवर्तन किया। क्रमशः खयाल गान मार्गसंगीत का इतना अधिक अनुरागी हो गया कि रागिनी या सुर का तान-विस्तार उसका एकमात्र लक्ष्य बन गया। इस युग का बड़ा खयाल उसका अच्छा नमूना है। हिन्दी टप्पा गान का उद्भव पंजाब अचल के ऊँट-चालको द्वारा गाये जाने वाले एक प्रकार के देशी गान से है। इस युग का सुपरिचित ठुमरी-गान एक समय अयोध्या अचल के देशी गान के रूप में परिचित था, यह बात सभी जानते हैं। इस कारण ही गत शताब्दी की उस्ताद-मडली में ठुमरी गान के प्रति अवज्ञा-भाव प्रकट किया जाता था। और हिन्दी भाषा के जो देशी गान मार्गपद्धति की सहायता से अपना देशी भाव आज भी छोड़ नहीं सके अथवा कम नहीं कर सके हैं, वे हैं भजन, दोहा, पद, चैती, कजरी आदि गान। किन्तु उनमें उच्च श्रेणी की ओर उत्कर्ष की चेष्टा का भाव नहीं है, ऐसा नहीं कहा जा सकता। आजकल उस्तादों का एक वर्ग उच्चाग हिन्दी संगीत के समारोहों में भजन, चैती, कजरी आदि का गान जिस प्रकार तान और स्वर विस्तार द्वारा करता है, उससे ऐसा लगता है कि उच्चाग संगीत के अन्तर्गत उन्हें स्थान दिए जाने में अधिक देरी नहीं होगी। ध्रुपद, खयाल, टप्पा और ठुमरी गान का जन्म प्रचलित देशी गान से ही हुआ है, उसका और एक बड़ा कारण है उसकी भाषा। अर्थात् इन गानों की भाषा ग्राम अचल के लोगों की सहज भाषा है। उसी भाषा में गान प्रस्तुत कर उस्तादों ने आज भी उस भाषा को बचाए रखा है एवं इस भाषा के साथ आज गाये जानेवाले पत्नीसमाज के भजन, दोहा, चैती, कजरी आदि गान की भाषा से किसी प्रकार की भिन्नता नहीं है। आज हम जिस रूप में उच्चाग हिन्दी गान सुन रहे हैं, उसकी उत्पत्ति मार्ग और देशी गान को एक में मिलाकर गाने की गायकों की चेष्टा से हुई थी। इस प्रकार एक करने, मिलाने का प्रयास भारतीय संगीत में कई बार हुआ है। युग-युग से देशी गान से कितने प्रकार के 'सुर' मार्ग संगीत ने सग्रहीत किए हैं। बाद में उन्हें नियमों में आबद्ध कर राग-रागिनी रूप में प्रतिष्ठापित किया गया है। इससे ही समझा जाता है कि उच्चाग संगीत के प्रचारक खूब ही उदारमना थे। अतः वे परिवर्तन के पक्षपाती नहीं हैं, इस प्रकार की बात कहना उनके प्रति अन्याय होगा। किन्तु वे जिस नियम की बात करते हैं, उस नियम का बन्धन न रहने पर भारतीय संगीतज्ञों द्वारा युगों की साधना से निर्मित राग-रागिनी का यह विराट् महल पूर्णतया ध्वस्त हो जाता। भारतीय संगीत की राग-रागिनी के चिन्तन की इतनी बड़ी सम्पद इस नियम के बंधन के बिना टिक नहीं सकती। अर्थात् राग-रागिनी के स्वरूप-प्रकाश के लिए आरोही-अवरोही, वादी-सवादी, अनुवादी, पकड़ आदि जिन नियमों का वे आविष्कार कर गए हैं, उन्हें अस्वीकार कर देने से भारतीय उच्चाग (शास्त्रीय) या मार्ग संगीत का कोई अस्तित्व ही नहीं रहता।

किसी भी गान को मार्ग संगीत के आदर्श से या उच्चाग हिन्दी गान के ढंग से गाने पर उस्ताद गान के 'सुर' या रागिनी, ताल या छन्द को मुख्य बनाकर शब्द को गौण रखने

पर बाध्य हो जाते हैं। तब उनका विशेष झुकाव गान के 'सुर' या रागिनी को छन्दोबहुल विस्तार एवं तानो द्वारा प्रस्तुत करने की ओर रहता है। यहाँ गायक शब्द को जो स्थान देते हैं उसकी तुलना बगल की प्रतिमा के भीतर के बॉस और शुष्क तृण से तैयार ढाँचे से की जा सकती है। उस ढाँचे को गुप्त रखकर ही सुन्दर छन्दोमय गठन, गठन और रग-तूलिका से तैयार एवं अलकारो से सुसज्जित मूर्ति ही सबके सामने रखी जाती है। हिन्दी उच्चाग सगीत भी तो वैसा ही करता है। उच्चाग हिन्दी गान का मूल उद्देश्य है 'सुर' या रागिनी की सहायता से अहेतुक आनन्द की साधना। इसीलिए गायको के लिए शब्द रहने, न रहने से कोई फर्क नहीं पड़ता। जिस कारण कथ्यसगीत में जो शब्दहीन राग-रागिनी के आलाप में पटु है, उनकी हम हमारे सगीत के सबसे बड़े शिल्पी के रूप में श्रद्धा करते हैं। ऐसे कई सगीत-शिल्पी हैं जो शब्द-निरपेक्ष 'सुर' या रागिनी के आलाप में दक्षता को सगीत-साधना की चरम परिणति मानते हैं। जो साधक 'सुर' की साधना में इस स्तर तक उठ सकते हैं, उन्हें सगीत का और कोई पथ पसन्द नहीं आता। उनके लिए तब शब्द अवान्तर हो जाते हैं।

उच्चाग भारतीय सगीत के सुर-जगत् को राग-रागिनी का जगत् कहा जाता है। यह यथार्थ में भारतीय संगीत की अत्यन्त मूल्यवान् सम्पद है, जो ससार के किसी भी देश में नहीं है। वास्तव में राग-रागिनी है लिरिक कविता के समान स्वर-सज्जा की सहायता से मानव के हृदयावेग की अभिव्यजना मात्र। उच्चाग भारतीय सगीत का यही प्रधान वैशिष्ट्य है। हृदय की विशेष वेदना को रागिनी विशेष के ढाँचे में संयोजित करना व उसकी अभिव्यजना करना ही इसकी चेष्टा है, जिस प्रकार विभिन्न युगों के लिरिक कवियों ने हृदयावेग को 'कविताओं' की भाषा और छन्द से बाँधना चाहा है। राग-सगीत की सहायता से सगीत-क्षणा मानव के सूक्ष्म हृदयावेग को कितना रसोत्तीर्ण कर सकते हैं, यही पर उनकी वास्तविक परीक्षा है। सूक्ष्म विचार से मनुष्य के मन की वेदना में कितना वैचित्र्य हो सकता है, यह बात हमारे रागों एवं रागिनियों को गभीर रूप से अनुभव करने पर समझी जा सकती है।

शब्द 'सुर' (स्वर-प्रतिमा), छन्द या ताल के मिलन का जो पूर्ण रूप हम देखते हैं वह है देशी सगीत। उच्चाग हिन्दी गान की राग-रागिनी रखकर उसकी गीतकीर्ति छोड़ देने पर जो रूप बनता है, वह है गान का वही आदि रूप। गान की इस त्रिधारा के सम्मिलन से पूर्णता की एक मूर्ति प्रकट होती है, उनमें से किसी एक अंश को अस्वाभाविक रूप से विस्तृत कर देने पर वह छन्द-साम्य नष्ट होगा ही। इस श्रेणी के गान के शब्द की तुलना काष्ठमूर्ति या प्रस्तरमूर्ति से की जा सकती है। मूर्ति उत्कीर्ण करते समय काष्ठ या प्रस्तर के अपने स्वभाव या सत्ता को पूर्णतया स्वीकार करके ही शिल्पी गठन, गठन, छन्द आदि द्वारा उसे रूप प्रदान करता है। प्रस्तर या काष्ठ की मूर्ति पर मिट्टी का अस्तर चढ़ाकर या विविध प्रकार के रंगों का लेप और तूलिका की रंगीन लकीरों के अलकारों से भाराक्रान्त कर उस निजस्वता को मूर्ति में विलुप्त नहीं होने देता। समझदार व्यक्ति कहेगा कि यही वह शिल्पसृष्टि सार्थक है।

वास्तव में इस प्रकार के गान के शब्द ही हैं उसकी मूल भित्ति। रागिनी और छन्द शब्द के साथ मिलकर शब्द के भाव को और भी प्राणवान् कर देते हैं। कवि का कहना है कि शब्द जब मन के भावों को स्पष्ट अभिव्यक्ति प्रदान करने में असमर्थ रहते हैं तब 'सुर' (स्वरसज्जा-धुन) की सहायता के अलावा और कोई गति नहीं है। तब 'सुर' और छन्द ही शब्द के साथ मिलकर शब्द के मर्म को सबके सामने प्रकट करते हैं। शब्द 'सुर' और छन्द के सुन्दर मिलन से पूर्णता का जो रस प्रकट होता है, सगीत-साधको के लिए उसका भी मूल्य कम नहीं है। साधना के पथ में इसकी भी शक्ति असीम है। जिस कारण मुसलमान युग में उत्तर भारत के प्रायः सभी बड़े-बड़े धर्मसाधकों ने अपनी साधना में गान को उँचा स्थान दिया था, उसी कारण भारतीय सगीत में कीर्तन, भजन, दोहा, पद आदि का एक विशाल स्वतंत्र जगत् हम देख सकते हैं। इसकी गीत-पद्धति प्रथम वर्ग की अपेक्षा काफी सहज और सरल है।

तीन स्वरो से लेकर सात स्वरो द्वारा गठित विविध प्रकार के देशी सगीत (जिसे साधारणतया 'लोकसगीत' कहा जाता है) हम हमारे चारों ओर कभी-कभी सुनते हैं। इस प्रकार के गानों के जो रचयिता हैं उनमें पृथ्वीगत विद्या और उच्चांग सगीत की शिक्षा में प्रशिक्षित एवं पूर्णतया अशिक्षित, सभी प्रकार के लोग हैं। देशी सगीत के जो रचयिता हैं, साधारणतया देखा जाता है कि उन्होंने किसी उस्ताद के शिष्य की तरह सगीत-शिक्षा ग्रहण नहीं की। उन्होंने आरम्भ से स्वरग्राम या रागिनी की परिचय-प्राप्ति द्वारा गान नहीं लिखे। उन्होंने कम उम्र से ही बड़े-बड़े गायकों को सुना और साध्य के अनुसार उन गानों को गाने का प्रयास किया। इस प्रकार गान गाते-गाते ही वे गायक हो गए। अर्थात् गान के सहज परिवेष्टन ने ही उन्हें सगीत में निपुण बना दिया। बाद में जब उन्होंने अपने आनन्द को एक दिन गान में व्यक्त करने की चेष्टा की, तब उनके अन्तर में उसी सगीत की छाप प्रस्फुटित हुई। देशी पद्धति का समस्त भारतीय संगीत युग-युग से इस प्रथा से रचित होता रहा है और आज भी हो रहा है। इस पद्धति में किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं हुआ है। इससे स्पष्ट समझा जाता है कि गान मानव का बहुत बड़ा अन्तर्निहित प्रयोजनीय सत्य है। मनुष्य को गाना होगा चाहे वह एक सुर में हो, दो सुर में हो या सात सुर में। गान के माध्यम से वह अपने मन के अहेतुक आनन्द की वेदना प्रकट किए बिना रह नहीं सकता।

भारत के प्रत्येक प्रदेश में देशी गानों की ऐसी कई धुनें मिल सकती हैं, जिन्हें राग-सगीत की श्रेणी में स्थान नहीं मिला है। बंगाल में ऐसी यथेष्ट धुनें हैं। इन धुनों ने राग-सगीत के समान हृदयावेग के विविध रूप-वैचित्र्य को अभिव्यज्जना देने की चेष्टा नहीं की। इन धुनों में हमें एक हृदयावेग का प्रकाश मिलता है। किन्तु वह प्रकाश मनुष्य की वेदना का प्रथम आदिरूप है। इसमें बाहर के परिवेश का किसी प्रकार का प्रभाव परिलक्षित नहीं होता, यह बिलकुल स्वतः स्फूर्त है। वेदना ही है सभी देशी 'सुरों' (धुनों) का मूल सुर। इन सुरों की सहायता से ही मनुष्य चिरकाल से अपने अन्तर की गभीर वेदना के प्रवाह को अभिव्यज्जना देने के लिए बार-बार चेष्टा करता रहा है। इन गानों में शब्दों का प्राधान्य रहते हुए भी 'सुर' (धुन) गान के असल प्राण हैं। सहज होते हुए भी मन को आकृष्ट करने की क्षमता

उनमे असीम है। गान की पक्ति-पक्ति मे एक धुन की पुनरावृत्ति रहती है, किन्तु ऐसा होते हुए भी यह 'सुर' (धुन) मनुष्य के हृदय का ऐसा अकृत्रिम 'सुर' है जिसे बार-बार सुनने पर भी क्लान्ति अनुभव नहीं होती। विविध प्रकार के सामान्य शब्द भी उन 'सुरो' की सहायता से असाधारण हो उठते हैं एव इस गान के 'सुर' और छन्द के अलंकार जैसा प्रायः कुछ नहीं है। इन गानों के 'सुर' ऐसे हैं जिनकी बुद्धि-विचार से रचना नहीं की जाती। विविध प्रदेशों के कई प्रकार के जो 'सुर' आज तक हमें मिले हैं, वे काल के विचार से इस प्रकार परीक्षण के दौर में गुजरे हैं कि आज उन्हें पूर्णतया हटाकर नये ढंग से इस ढंग के 'सुरों' की रचना करना प्रायः असम्भव है।

सभी प्रकार के बंगाली गान पूर्ण रूप से देशी आदर्श के गान हैं। इन गानों ने युग-युग से मार्ग-पद्धति के राग-रागिनी संगीत से 'सुर' संग्रह कर अपने 'सुर' के ऐश्वर्य को जिस प्रकार बढ़ाया है, उसी प्रकार अपने प्रदेश के कई निजस्व 'सुरों' की भी सृष्टि की है, जिसके साथ मार्ग-पद्धति के उच्चांग संगीत का कोई योग नहीं है। एव ऐसा भी देखा जाता है कि बंगाल के इन देशी 'सुरों' ने भी राग-संगीत में स्थान पाया है। मैं मानता हूँ कि 'बंगाली' और 'भटियाली' नामक दो रागिनियों इसके उत्कृष्ट उदाहरण हैं। बंगला गानों ने अपने को मार्ग संगीत-आदर्श में सजाने की चेष्टा नहीं की ऐसा नहीं है, किन्तु सम्पूर्ण आत्मविलुप्ति उनके लिए सम्भव नहीं थी। मार्ग संगीत के साथ मिलन के दौर में भी बंगला गान अपना वैशिष्ट्य प्रस्फुटित कर सका है। बंगला संगीत में आलाप के बाद बंगला गान गाते प्रायः सुना नहीं जाता। मैंने देखा है कि पाला-कीर्तन में बड़े ताल के गान में स्वर-विस्तार किया जाता था और आज भी किया जाता है। किन्तु उसे उच्चांग संगीत के समान आलाप-पद्धति का स्वर-विस्तार नहीं कहा जा सकता। कीर्तनिया गान के शब्दों को स्वर-सज्जा की सहायता से लम्बा अवश्य करते हैं। उच्चांग हिन्दी गान के समान ताने लेने की रीति कीर्तन गान में नहीं है। किन्तु 'आखर' नामक स्वरयुक्त शब्दों की तान वहाँ काफी है। इसके अलावा गान में एक ही पक्ति की पुनरुक्ति के समय छोटे-छोटे नए अलंकारों के प्रयोग की रीति है। बंगला भाषा में ध्रुपद की रचना हुई है, किन्तु उनका गायन भी हूबहू हिन्दी गान के आदर्श से नहीं होता। हिन्दी गान की तुलना में उसकी गीत-रीति को अधिक परिमाण में सहज और सरल किया गया है।

बंगाली उस्तादों ने उच्चांग हिन्दी गान के आदर्श से गाने के लिए बंगला गानों की रचना की है और आज भी कर रहे हैं एव उसी प्रकार 'सुर'-विहार की स्वतंत्रता लेकर उसे गाकर सुनाने का प्रयास भी किया गया है, किन्तु बंगाली समाज में इस प्रकार के गायन को कितना आदर मिला है, यह विचारणीय है। उस्तादपथी रचयिताओं की इन रचनाओं को गान या काव्य रूप में देश में प्रतिष्ठा नहीं मिली और हिन्दी गान के आदर्श से सजाए गए इन गानों को उत्तर भारतीय संगीत की उस्तादमंडली में स्थान नहीं मिला। किन्तु जिन स्रष्टाओं ने राग-रागिनी के साथ शब्द को समान स्थान देकर, उसके 'सुर'-विहार या अलंकार-बाहुल्य का वर्जन कर बंगला गानों की रचना की, उनके गानों ने ही बंगाली जन को अनुप्राणित किया है। इन सभी रचयिताओं ने उच्चांग हिन्दी संगीत से राग-रागिनी,

छन्द का प्राचुर्य बगला गानो मे ग्रहण किया है, किन्तु उसकी गीतरीति मे प्रयुक्त सुर-विहार का वर्जन करने की चेष्टा की है।

गुरुदेव के गानो की रचना भी उस आदर्श को लेकर हुई है, अर्थात्, गुरुदेव ने अपने गानो मे शब्द को भित्ति मानकर 'सुर' और छन्द को समान आसन प्रदान किया है। इस गान मे रागिनी है, किन्तु गायन के समय स्वर-विस्तार, तान आदि का वैचित्र्यमय स्वर-जाल का इसमे स्थान नहीं है। आज बगाल के जनसाधारण मे ये सहज ही इसलिए प्रचलित हो गए हैं कि इन गानो की रचना देशी सगीत के आदर्श से हुई है।

प्राचीन विद्वानो ने भारतीय सगीत को मार्ग और देशी नाम से दो भागो मे विभक्त किया है, किन्तु इसका कारण यह नहीं समझ लेना चाहिए कि एक का दूसरे से कोई सम्बन्ध नहीं है। व्यावहारिक क्षेत्र मे देखा गया है कि ये दो धाराएँ कभी परस्पर विरोधी या विच्छन्न नहीं थी। दोनो एक-दूसरे की परिपूरक थीं। जब भी कोई अच्छी देशी धुन मार्ग-सगीत-पथियो के कान मे पड़ी है, जब उन्होने उसे लेकर अपनी विश्लेषण-पद्धति के अनुसार विचार किया है और उसकी मूल स्वरगठन-पद्धति का पता लगाकर उसे अपनी रुचि के अनुसार सजाया है। वे मार्ग-सगीत के नियमो के अनुसार उसके आरोह-अवरोह, वादी-सवादी, अनुवादी, वर्ज्यस्वर, राग-रागिनी की पकड आदि स्वर-नियमो का निर्देश देते थे। तब नाम-गोत्रहीन ये देशी 'सुर' (धुन) नाम ग्रहण कर रागिनी-दल मे स्थान पाते थे एव उस्ताद गुणी उसे आलाप-पद्धति मे गाकर उस रागिनी का एक स्वतंत्र रूप प्रकट करते थे। मालव, गुर्जरी, रामकिरी या रामकली, कर्णाट, गान्धार, गौडी, वृन्दावनी, सिन्धु या सिन्दूरा, भूपाली, गौण्डकिरी, पहाडी, बगाल, कोडादेश प्रभृति सभी प्राचीन राग देशज धुनो से सग्रहीत हैं, यह बात उनके नामो से ही प्रकट हो जाती है। देशी सगीत से सग्रहीत और उस्तादमडली मे गाई गई रागिनियो ने अन्य युग मे देशी पद्धति के गान-रचयिताओ को जब अनुप्राणित किया, तब उन्होने आलाप तान, विस्तार आदि अलकारो का परित्याग कर उसी धुन मे गानो की रचना की। अर्थात् एक ही धुन जिस वर्ग के समक्ष जिस रूप मे प्रकट हुई, उसी के अनुसार उसे सगीत मे मार्ग और देशी कहा गया।

गुरुदेव के गान देशी संगीत के आदर्श से रचित होते हुए भी, उन्होने उच्चाग हिन्दी गान से अपनी शक्ति का सचय किया है।

'सुर' (राग, प्रतिमा) सयोजन और छन्द के वैचित्र्य मे गुरुदेव ने उच्चाग सगीत की राग-रागिनी और छन्द से काफी सहायता पाई थी। उच्चाग हिन्दी सगीत की मिश्र, अमिश्र, प्रचलित, अप्रचलित प्रायः सौ से अधिक राग-रागिनियो की सहायता से गानो की रचना की, उसी प्रकार उन्होने उनके कई प्रकार के तालो के छन्द भी ग्रहण किए। किन्तु उन्होने उस हिन्दी ध्रुपद को देशी आदर्श के ध्रुपद का रूप दिया। उसमे प्रचलित हिन्दी ध्रुपद के समान विविध राग-रागिनियाँ हैं, चौताल, धमार, सूलफाक्ता आदि ताल हैं, किन्तु मूल ध्रुपद के समान 'सुर' (राग) और छन्द के विचित्र अलकारो का उसमे व्यवहार नहीं किया गया है। हिन्दी खयाल और टप्पा गान के अनुसरण से रचित उनके बगला गानो मे भी ऐसी ही स्थिति है। वे गान भी खयालिये के समान तान-विस्तार से नहीं गाए जाते। उन्हे

देशी आदर्श से गाना होगा। इस प्रकार उनके प्रारम्भिक रचना-काल में उनके गानों के 'सुर' और ताल का भंडार उच्चाग हिन्दी गान से पूर्ण किया गया था। इस समय में उन्होंने हिन्दी ध्रुपद, खयाल, टप्पा के अनुकरण से सर्वाधिक गानों की रचना की थी।

उनके गानों में उच्चाग हिन्दी संगीत का इस प्रकार बड़ा प्रभाव परिलक्षित होते हुए भी उन्होंने बंगाल के निजस्व विशुद्ध देशी संगीत की (जिसे हम लोकसंगीत कहते हैं) अवज्ञा भी नहीं की। अपने गानों के 'सुर' और छन्द का ऐश्वर्य बढ़ाने के लिए उसे भी ग्रहण किया था। इस प्रकार के देशी गान के प्रभाव से रचित उनके गानों की संख्या सामान्य नहीं है। इसी कारण उनके गान गाकर जिस प्रकार हमारे लिए उच्चाग संगीत के राग-रस के माधुर्य का उपभोग करना और उसके नाना प्रकार के तालों के छन्द-रस को ग्रहण करना सुगम होता है, उसी प्रकार विशुद्ध देशी संगीत का 'सुर' (ध्रुन) माधुर्य और उसका सहज, मन लुभाने वाला छन्द हमें आकृष्ट करता है। उस्ताद की सहायता से उच्चाग संगीत सीखकर उसका रस ग्रहण करना जनसाधारण के लिए सम्भव नहीं होता। इसके लिए बहुत परिश्रम करना पड़ता है और इसमें काफी समय भी लगता है, इसी कारण संगीत-रस-पिपासु साधारणतया उनके पास नहीं जाते। दूर से ही उनके प्रति सम्मान प्रकट करते हैं। गुरुदेव के गान संगीत-रस-पिपासु जनसाधारण की यह असुविधा काफी हद तक दूर कर देते हैं। इन गानों में राग-रागिनियों का विस्तृत अलंकृत रूप अवश्य नहीं है, किन्तु उसके निराभरण, सहज, सरल रूप के माध्यम से उसके मूल ढाँचे को उन्होंने ठीक कायम रखा है। इसीलिए उनके गानों में उच्चाग संगीत की राग-रागिनियों के रस को सहज ही अनुभव किया जाता है। विविध रसपूरित काव्य के साथ इन राग-रागिनियों को गुरुदेव ने जिस ढंग से मिलाया है, उनमें रस का जो वैचित्र्य है, उसे अनुभव करना और भी सहज हो गया है और यहीं पर संगीत-रचना की उनकी दक्षता प्रकट हुई है।

शब्द, 'सुर' और छन्द के एक साथ मिलन से जो गान रूप लेता है, उसमें कवि का प्रयास कविता के भाव के साथ मेल खाने वाली राग-रागिनियों सजाने का रहता है। मैंने पहले ही कहा है कि लिरिक कविता का जो उद्देश्य है, राग-रागिनी का भी मूलतः वही उद्देश्य है। अतः काव्य और रागिनी संगीत के समान बोधसम्पन्न कवि के गानभाव और 'सुर' (रागिनी) के मिलन से एक अनिर्वचनीय रस की सृष्टि करेंगे ही, इसमें आश्चर्य जैसी बात क्या है।

राग-रागिनी की सहायता से गान की रचना करते समय गुरुदेव ने कई प्रकार के मिश्र रागों की सृष्टि की है। प्रतिभावान् शिल्पी के लिए इस प्रकार की नूतन सृष्टि स्वाभाविक है। किन्तु बंगाल में तुलनामूलक आलोचना करते हुए कई गुणियों ने गुरुदेव की इस सृष्टि-प्रतिभा का उल्लेख करते समय उच्चाग हिन्दी संगीत को नीचा दिखाने की चेष्टा की है, इसका मैंने आरम्भ में जिक्र किया है। राग-मिश्रण उच्चाग संगीत का तिरस्कार नहीं है। इस क्षेत्र में भी उनके परिवर्तनशील चिन्तन का यथेष्ट प्रमाण मिलता है।

भारतीय संगीत के क्रमिक विकास के इतिहास की आलोचना करने पर यह बात स्पष्ट हो जाएगी कि आज हम राग-रागिनी का इतना जो वैचित्र्य और विकास देखते हैं वह प्राचीन

सगीत गुणियों के उदार मन से सब कुछ ग्रहण करने के आग्रह से ही सम्भव हो सका है। राग शब्द की उत्पत्ति के इतिहास में हम पाते हैं कि 'राग' शब्द का व्यवहार आज हम गान में जिस प्रकार करते हैं, नाट्यशास्त्र के युग में वैसा नहीं होता था। ऐतिहासिकों का अनुमान है कि कई शताब्दियों बाद मुनि मतंग ने अपने ग्रन्थ 'बृहद्देशी' में पहली बार राग का उल्लेख किया है और उसकी व्याख्या की है। मुनि मतंग ने कहा है कि देश से उत्पन्न रागों की संख्या अनन्त है। राग तीन श्रेणियों में विभक्त हैं उत्तम, मध्यम और अधम। आलाप-आलप्ति श्रेणी के राग ही उत्तम हैं। सगीतमकरन्दकार नारदमुनि ने राग को स्त्री-पुरुष भेद से विभाजित किया। उन्होंने कहा है कि २० पुरुष राग, २४ स्त्री राग और १३ नपुंसक राग हैं। इसके अलावा प्रातः काल गाए जानेवाले, दोपहर में गाए जानेवाले और सन्ध्याकाल में गाए जानेवाले रागों के नाम दिए गए हैं तथा समयानुसार गाने की सुविधा-असुविधा की भी आलोचना की गई है। कई गुणी मानते हैं कि नारद ने ही पहली बार 'सगीत' शब्द का व्यवहार सगीतशास्त्र में किया। 'सगीत-रत्नाकर' ग्रन्थ में २० प्रधान रागों, ८ उपरागों और इनके अलावा कुछ २६४ रागों के नामों का उल्लेख है। राग-रागिनी का जो भेद आज दिखाई देता है, 'संगीत-रत्नाकर' में उस प्रकार के भेद का उल्लेख नहीं है। वर्तमान कर्नाटक सगीत के मुखारी या कनकागी मेल (स्वरमेल) ही 'रत्नाकर' के मत से शुद्ध स्वरमेल बताया जाता है। यह उत्तर भारत के भैरव राग के काफी कुछ समान है। लोचन पंडित ने अपने ग्रन्थ 'रागतरीणि' में पहली बार कहा है कि १२ थाटों से ७५ जन्य रागों की उत्पत्ति है। ऐसा अनुमान किया जाता है कि इनके समय से शुद्ध स्वरमेल (थाट) भैरवी ही माना जाता था। रामामात्य ने अपने ग्रन्थ 'स्वरमेलकलानिधि' में कर्नाटक संगीत की प्रथम बार विस्तृत आलोचना की और रागों का वर्णन किया। रागविबोधकार सोमनाथ ने भारतीय सगीत की २२ श्रुतियों (श्रुतिविभाग) का उल्लेख किया है और जनक-जन्य रागपद्धति की बात कही है। इस समय से ही सगीत-साधकों ने विभिन्न रागों का रूप ध्याननेत्र से अनुभव किया है और उनकी भावमूर्ति की रचना की है। दामोदर मिश्र प्रणीत 'सगीतदर्पण' में छ राग और प्रत्येक राग के पाँच उपराग, कुल ३६ रागिनियों का उल्लेख मिलता है। उन्होंने यह भी लिखा है कि भारतीय सगीत के कई मत थे, यथा शिवमत, हनुमानमत, रागार्णवमत। वर्तमान उत्तर भारत के उच्चांग (शास्त्रीय) सगीत का शुद्ध थाट बिलावल कहने से जिस स्वरग्राम का बोध होता है उसका प्रथम उल्लेख जयपुर-महाराजा सम्पादित 'सगीतराज' ग्रन्थ में किया गया। इस प्रकार युग-युग से सगीत-गुणियों में नव-नव चिन्तन चलता रहा है। इस परिवर्तनशील मन के एक उदाहारणस्वरूप विभिन्न युगों में प्रतिष्ठित भिन्न-भिन्न मतों के रागों के नामों का उल्लेख करता हूँ

१. सगीतरत्नाकर - वसन्त, बृहन्नट, मल्लार, मालव, प्रदीप, कौशिक।
२. नारदसहिता - मालव, मल्लार, श्री, वसन्त, हिन्दोल, कर्नाटी।
३. संगीतदर्पण - भैरव, मालकोश, हिन्दोल, दीपक, श्री, मेघ।
४. रागार्णव - भैरव, पंचम, नट, मल्लार, गौडमल्लार, देश।

- ५ हनुमन्त - श्री, हिन्दोल, दीपक, भैरव, मेघ, मालकोश ।
 ६ ब्रह्मा - श्री, वसन्त, भैरव, पचम, मेघ, नटनारायण ।
 ७ भारखडे - बिलावल, कल्याण, खमाज, मारवा, भैरव, काफी, पूर्वी, आशावरी, भैरवी, तोड़ी ।

उपरोक्त तालिका में एक ही नाम की कुछ रागिनियों का उल्लेख हमें मिलता है किन्तु इसके फलस्वरूप हम ऐसा नहीं मानते कि एक नाम की इन सब राग-रागिनियों की स्वर-गठन-प्रणाली भी एक ही नियम की है। कई बार देखा जाता है कि एक युग की एक रागिनी की स्वर-गठन-प्रणाली अन्य युग में पूर्णतया बदल गई है।

संगीतशास्त्र में राग-रागिनियों को तीन भागों में विभक्त कर उनका नाम दिया गया है 'शुद्ध', 'छायालग' और 'सकीर्ण'। अर्थात् 'शुद्ध' ऐसे कुछ मूल राग हैं जिनके रूप में अन्य राग की छाया नहीं रहती। 'छायालग' ऐसे राग हैं जो अन्य राग की सहायता से अपना रूप प्रकट करते हैं। 'सकीर्ण' राग वे हैं जिनका रूप शुद्ध और छायालग के मिश्रण से प्रकट होता है। इससे भी प्रमाणित होता है कि राग-मिश्रण उच्चाग संगीत का एक विशेषत्व है। राग-रागिनी के मिश्रण से नए रागों की सृष्टि होती थी, इसीलिए संगीतज्ञ नामकरण और राग-व्याख्या कर गए हैं। इस युग में भी राग-मिश्रण से नए रागों की जो सृष्टि होती है, उसे हम आज के प्रसिद्ध संगीतगुणियों के गायन-वादन में सुन सकते हैं।

श्रीयुक्त रवीन्द्रलाल राय ने अपने ग्रन्थ 'रागनिर्णय' में इस विषय में जो कहा है, वह विशेष उल्लेखयोग्य है। उन्होंने कहा है, "गान में आनन्द के माध्यम से राग-स्वरूप की जो उपलब्धि है, व्याकरण में वैसी अनुभूति नहीं होती, नियम तोड़ने पर भी वह उपलब्धि शुद्ध रूप में रहती है। इस प्रकार की उपलब्धि के बल पर ही गत दो सौ वर्षों से व्याकरण के नियम-कानून तोड़कर, आनन्द के साथ एकाकार होकर पुनः नूतन समृद्धतर शृङ्खलाबद्ध सृष्टिकौशल स्वतः स्रष्टु हुआ है। किन्तु नियम तोड़ने की प्रतिज्ञा कर कोई भी कभी गाने नहीं बैठा, उसका प्रमाण यह है कि आज भी बहुत कम गायक ही जानते हैं कि दो सौ वर्ष पूर्व अन्य प्रकार के नियम भी थे। उस समय के अधिकांश राग आज भी कायम हैं किन्तु आवरण बदल गया है, रूपान्तरित हो गए हैं।"

देशी संगीत-पद्धति में रागरागिनी के मिश्रण-अभिश्रण का कोई प्रश्न ही नहीं उठता। इच्छानुसार गाने पर भी उस गान की धुन (सुर) विविध पथ ग्रहण करेगी ही। इसी कारण गुरुदेव के लिए मिश्रित 'सुर' (राग) की रचना करना इतना सहज हो गया था। उनके गानों में उच्चाग संगीत के रागिनी-मिश्रण का जैसा नमूना मिलता है, उसी प्रकार बंगाल के निजस्व 'सुर' (धुन) के साथ राग-रागिनी मिश्रित बंगला गान में भी उसका आभास मिलता है।

मैंने पहले ही उल्लेख किया है कि युग-युग से देशी संगीत से अवयव सग्रह कर उच्चाग हिन्दी गान ने अपने रागरागिनी-भंडार को समृद्ध किया है। इसी प्रकार गुरुदेव के गान के कई 'सुरों' (स्वरसज्जा, प्रतिमा, धुन) से भी उच्च श्रेणी के संगीतगुणी लाभान्वित हो सकते हैं। इनमें से कई 'सुरों' की सृष्टि उच्चाग हिन्दुस्थानी संगीत की विविध रागिनियों

के मिश्रण से हुई है। कई 'सुरो' के साथ राग या रागिनी के अलावा बगाल की निजस्व देशी धुने भी मिश्रित हुई हैं। कुछ गानों की रचना मात्र बाउल और कीर्तन नामक एक प्रकार की देशी धुनों के मिश्रण से हुई है। इन 'सुरो' (रचना-सभार) को लेकर यदि उस्ताद पूर्वकालिक गुणियों के समान स्वरक्रम का विचार कर इसके मूल गठनपद्धति का आविष्कार कर सकते, तो उच्चाग रागदारी संगीत का भंडार नव-नव रागिनियों से भर जाता, यह बात नि सन्देह कही जा सकती है एवं ये रागिनियों मुनि मतग के मत से सम्भवत उत्तर श्रेणी की रागिनियों में स्थान प्राप्त करती। मैं ऐसा इसलिए मानता हूँ कि इनमें आलाप के ढग से गाने की गुजाइश होगी। ताल की दृष्टि से उन्होंने कुछ नवीन दृष्टान्त की सृष्टि की है, उच्चाग संगीत गुणी उन्हें छन्द के अलंकार से सजाकर किस प्रकार ग्रहण कर सकते हैं, इस पर भी उन्हें विचार करना होगा।

गुरुदेव का मन सस्कारमुक्त होते हुए भी उन्होंने उच्चाग हिन्दी गान के समान सुर-विहार या मुक्त स्वरविस्तार की स्वाधीनता अपने गानों में क्यों नहीं दी, इस विषय में समालोचना का प्रयोजन है। हर व्यक्ति को पहले यह ध्यान में रखना होगा कि देशी गान के शब्द, 'सुर' (धुन) और छन्द के सुन्दर मिलन से ही गान का पूर्ण रूप प्रकट हो जाता है। अर्थात् जिस स्थान पर, जिस प्रकार जितना स्थान आवश्यक है, उतना ही वहाँ रखा जाता है। प्रत्येक के साथ प्रत्येक अगागीभाव से जुड़ा हुआ है। अतः उसके किसी एक अंश को स्वतंत्र रूप से प्राधान्य देने पर उस छन्द-साम्य का व्याघात होगा ही। गान के निर्दोष परिपूर्ण रूप के माध्यम से जिस अनिर्वचनीय रस का इंगित हमें मिलता है, वह इसके (साम्य के) अभाव में नहीं मिल सकता। गुरुदेव के गानों में यह छन्द-साम्य इतना निर्दोष, त्रुटिरहित है कि जहाँ जितना प्रयोजनीय है, उतने का ही संयोजन किया गया है। प्रयोजन से अधिक उन्होंने कहीं संयुक्त नहीं किया है, जोड़ना चाहा भी नहीं है। प्रकृत रसिक शिल्पी के मन से उन्होंने यह कार्य किया था, इसीलिए आज उन गानों के द्वारा हम गभीर आनन्द की अनुभूति करते हैं और उससे अभिभूत होते हैं। गान के शब्द, 'सुर' और छन्द के इस अखंड रूप को नवीन ढग से सजाने की चेष्टा करने पर छन्द-हानि के द्वारा गान की क्षति निश्चित है। गुरुदेव ने गभीर संगीत-रस के अधिकारी के रूप में गान की सृष्टि की, उसमें अन्य किसी व्यक्ति द्वारा सामान्य परिवर्तन भी धृष्टता होगी। विश्वविख्यात नटराज-मूर्ति देखकर किसी व्यक्ति के मन में आज यदि यह भावना जाग्रत हो कि वह इस मूर्ति के साथ और कुछ जोड़कर उसे और भी सुन्दर बनाएगा तो शिल्प-जगत् उसे पागल, उन्मत्त कहने में जिस प्रकार द्विधा बोध नहीं करेगा, गुरुदेव के गानों के विषय में भी ऐसी ही बात है। अतः सार्थक शिल्पसृष्टि में सामान्य परिवर्तन कर उसे और सुन्दर करने की चेष्टा न कर नवीन सृष्टि की ओर प्रवृत्त होना ही युक्तिसंगत है। गुरुदेव ने अपने गानों की सौन्दर्य-वृद्धि के लिए अन्यो को इच्छानुसार 'सुर'-विहार की स्वाधीनता प्रदान नहीं की, उसका एकमात्र कारण यही रहा। वे मानते थे कि उन्होंने प्रत्येक गान के द्वारा जिस प्रकार एक त्रुटिहीन, निर्दोष शिल्प-रचना की है, उसमें और किसी प्रकार का आभरण सहन नहीं होगा। जबरदस्ती आभरण जोड़ने से शब्द, 'सुर' और छन्द के परिपूर्ण रूप की अंगहानि होगी।

हिन्दी संगीत का प्रभाव

रवीन्द्र-संगीत में कई विचित्र राग-रागिनियों का समावेश देखकर मन में यह प्रश्न उठता है कि यद्यपि उन्होंने मनोयोग से गान की शिक्षा नहीं ली, फिर भी इतनी राग-रागिनियों का रूप उनके गानों में कैसे प्रस्फुटित हुआ। यद्यपि उन्होंने शागिर्द के समान निष्ठा के साथ गुरु से गान की शिक्षा नहीं ली, फिर भी विविध प्रकार के हिन्दी गानों के 'सुर' (राग, स्वरसज्जा, प्रतिमा) से जब भी उन्हें आनन्द की अनुभूति हुई है, तभी उन्होंने उस 'सुर' को बगला भाषा में बाँध रखने की चेष्टा की है। उनमें गान को ग्रहण करने, याद रखने की विशेष क्षमता थी। कठिन गान भी वे अनायास ही अत्यंत कम समय में आयत्त कर लेते थे। यौवन काल में उन्होंने प्रायः अस्सी प्रचलित-अप्रचलित राग-रागिनियों की सहायता से गानों की रचना की थी, किन्तु वृद्धावस्था में विस्मृति के कारण कुछ बीस राग-रागिनियों का रूप ही उनके अन्तर में प्रवाहित था। वार्धक्य में रचित प्रायः सभी गान इन रागिनियों पर निर्भर रहकर गठित हैं। किन्तु मिश्रित रूप अधिक बनता था। राग-रागिनियाँ हैं—तोड़ी, भैरवी, आशावरी, भैरव, कालिगडा, सारंग, भूपाली, यमनकल्याण, छायानट, बिहाग, खमाज, बागेश्री, बहार, परज, देश, पीलू, काफी, कान्हडा, अडाणा, पूर्वी, मुलतानी और मल्लार। बाउल और कीर्तन तो हैं ही। उक्त रागिनियों में कुछ को छोड़कर मिश्र रूप ही अधिक सामने आता था। किसी रागिनी का अवलम्बन कर रचित 'सुर' प्राण के आवेग से इधर-उधर भ्रमण करते हुए भी समप्रकृतिक रागिनी के साथ ही मेल रखकर चलता था। विवादी प्रकृति की रागिनी के साथ स्वतः किसी गान के 'सुर' का मिश्रण कभी नहीं देखा गया, जब तक स्वेच्छाकृत न हो। जैसे, भैरव, रामकली, कालिगडा में से किसी एक में गान निबद्ध करते समय उस गान में अन्य रागिनियों का रूप स्वतः आ जाता। आशावरी में तोड़ी, भैरवी आदि की छाया आ गई है। यमन में भूपाली या पूर्वी मिल गई है। मुलतानी में भीमपलाश्री, तोड़ी, पीलू मिल गई है। केवल बिहाग, भैरवी, खमाज, पीलू, यमनकल्याण, काफी और बहार का रूप वे मोटे तौर पर ठीक कायम रखते थे।

'सुर' (रागिनी) की रस-कल्पना के आवेग से जिस गान की सृष्टि हुई, उसका उदाहरण है 'यदि हाय जीवन पूरण नाइ हल' गान। इस गान की रागिनी, सुर की रस-कल्पना के कई उदाहरणों में यह एक विशेष उदाहरण है। मूल में भीमपलाश्री का भावरस इस गान में ठीक है, किन्तु मूल भीमपलाश्री के नियम का व्यतिक्रम हुआ है। यहाँ उन्होंने रागिनी के भाव पर निर्भर रहकर उसे ही मुख्य बनाया है, राग के ढाँचे को गौण बना दिया है। इस तरीके से ही उनकी समस्त मिश्र 'सुर'-कल्पना को देखना होगा।

रवीन्द्र संगीत की राग-रागिनी को लेकर जब हम आलोचना करें, तब हमें यह बात ध्यान में रखनी होगी कि उच्चांग हिन्दी गान में जिस मत को प्राधान्य मिला है, उस मत से इस पर विचार करना उचित नहीं है। उस प्रकार विचार करने पर गुरुदेव के गान के सम्बन्ध में कई भ्रान्त धारणाओं का उद्भव होगा, क्योंकि १९वीं शताब्दी के शेषार्ध में बंगाल में हिन्दी गान का जो नियम प्रचलित था, अधुनाप्रचलित हिन्दी गान के कई क्षेत्रों में उसमें पृथक्ता आ गई है। गुरुदेव के प्रारम्भिक जीवन में बंगाल में प्रचलित हिन्दी उच्चांग संगीत किस प्रकार निर्मित हुआ था, और गुरुदेव पर उसका किस प्रकार प्रभाव पड़ा था, इस विषय पर यहाँ विस्तार से प्रकाश डालना आवश्यक है।

मुगल सम्राट् द्वितीय शाह आलम (१७५९-१८०६) के ध्वसोन्मुख दिल्ली-दरबार के श्रेष्ठ गायक-गुणी विभिन्न राज्यों में फैल गए। तानसेन-वशज पूर्व में आए, उनका नाम हुआ 'पुरबिया'। तानसेन के शिष्यों के वशज राजपूताना की ओर गए, अतः उनका नाम हुआ 'पछाऊवाला'। तानसेन-वशजों ने काशी-नरेश, अयोध्या-नवाब, बेतिया-राजा, रीवाँ-राजा तथा अन्यान्य अनेक राजाओं के दरबारों में आश्रय ग्रहण किया। १८वीं शताब्दी के अन्तिम काल में दिल्ली के उस्ताद बंगाल के कृष्णनगर और कलकत्ता में भी आए। इसी समय में अन्य एक दल में बहादुर खॉ नामक तानसेन वंशीय ध्रुपदिया विष्णुपुर में आए। उन्हें तत्कालीन विष्णुपुर-राजा वेतन रूप में प्रतिमाह पाँच सौ रुपए देते थे। उनके साथ पीरबक्श नामक पखावजी थे। बहादुर खॉ का जिन्होंने शिष्यत्व ग्रहण किया, उनमें गदाधर चक्रवर्ती, रामशंकर भट्टाचार्य, नितार्ई नजीर और वृन्दावन नजीर के नाम विख्यात हैं। बहादुर खॉ के न रहने पर विष्णुपुर के इस विद्यालय में संगीत-अध्यापक नियुक्त हुए बहादुर खॉ के शिष्य गदाधर और उनके बाद रामशंकर भट्टाचार्य। पता चला कि रामशंकर से संगीत-शिक्षा ग्रहण करने के लिए विष्णुपुर से बाहर के लोग भी आते थे। गदाधर के शिष्य और पुत्र-पौत्रादि में श्यामचौद गोस्वामी, अनन्तलाल चक्रवर्ती, द्वारिकानाथ, कृष्णनाथ, ब्रजमाधव संगीत में पारदर्शी हुए। गदाधर के वंशज नीलमाधव चक्रवर्ती बाद में कलकत्ता के महाराजा यतीन्द्रमोहन के दरबार में संगीताचार्य के रूप में नियुक्त हुए।

रामशंकर के छात्रों में क्षेत्रमोहन गोस्वामी, यदुभट्ट, केशवलाल चक्रवर्ती, रामकेशव, दीनबन्धु और अनन्तलाल बन्धोपाध्याय विख्यात थे।

क्षेत्रमोहन गोस्वामी ने १९वीं शताब्दी के द्वितीयार्ध में बंगाल के संगीत-जगत् में विशेष स्थान प्राप्त किया था। वे महाराज सौरीन्द्रमोहन ठाकुर के दाहिने हाथ स्वरूप थे। उनके प्रसास से ही कलकत्ता के रंगालय में पहली बार देशी रागिनी में समवेत्, समस्वर संगीत शुरू हुआ। उन्होंने उच्चांग संगीत-पुस्तक की रचना की, पहली बार देशी स्वरलिपि-पद्धति की सृष्टि की एवं उच्चांग (शास्त्रीय) संगीत को जनसाधारण के लिए सहजलभ्य बनाने के उद्देश्य से ई १८७१ में कलकत्ता में एक विद्यालय की स्थापना की। इस विद्यालय की सहायता से परवर्ती काल में बंगाल में कई गायक-वादक तैयार हुए। इसके अलावा ई १८६६ में कलकत्ता में बहुत बड़े संगीत-समारोह का आयोजन किया गया, जिसमें भारत के कई बड़े-बड़े गायकों ने भाग लिया। इस संगीत-समारोह का उद्देश्य था सभी गुणियों का एक

स्थान पर मिलन और विभिन्न मतवादों को एक सहिता या एक नियम में बाँधना। इस प्रकार के विविध कार्यों के लिए सौरीन्द्रमोहन और यतीन्द्रमोहन ठाकुर ने क्षेत्रमोहन को हर तरह से प्रोत्साहित किया। ये लोग उनके साथ न रहते तो इतना बृहत् काम उनके (क्षेत्रमोहन के) लिए संभव होता या नहीं, कहना कठिन है।

यदुभट्ट कितने गुणी थे, यह गुरुदेव के कथन से प्रमाणित हो जाता है। वे ध्रुपद, विशेषतः खडहार वाणी के ध्रुपद में विशेष दक्ष थे। त्रिपुरा के राजा वीरचन्द्र माणिक्य के समय में वे उनके दरबार में रहते थे। उन्होंने तानसेन वंशज बीनकार कासिम अली खॉं से सितार की तालीम ली थी। गुरुदेव के परिवार में वे कुछ समय तक रहे। सुरबहार और पखावज-वादन में भी वे सिद्धहस्त थे।

रामशंकर के पुत्र रामकेशव कलकत्ता के विख्यात छातुबाबू एव लाटूबाबू के साथ रहते थे। कम आयु में ही उनका देहान्त हो गया। केशवलाल कलकत्ता के धनी तारकनाथ प्रामाणिक के निवास पर सगीतानुशीलन करते थे। उनके पुत्र गगनारायण गोस्वामी मयमनसिंह के महाराज के प्रासाद पर सगीतार्थ के रूप में नियुक्त थे।

रामशंकर के बाद उनके शिष्य अनन्तलाल विष्णुपुर के सगीतार्थ पद पर नियुक्त हुए। इनके शिष्यों में उदयचौद गोस्वामी, राधिका गोस्वामी, विपिन चक्रवर्ती, अम्बिका काव्यतीर्थ, रामप्रसन्न बन्धोपाध्याय, गोपेश्वर बन्धोपाध्याय और हाराधन चक्रवर्ती विख्यात हैं। रामप्रसन्न और गोपेश्वर अनन्तलाल के पुत्र हैं। इस सूत्रपात से विष्णुपुर-सगीतसेवियों को बहादुर खॉं से तानसेनी या सेनी घराने के ध्रुपद मिले। बाद में गायकों ने ग्वालियर, रीवाँ, बेतिया आदि स्थानों का भ्रमण कर उस समय के तानसेनवंशीय सदारग प्रवर्तित ध्रुपदी ढग के खयालों का संग्रह किया। सुना जाता है कि १९वीं शताब्दी के प्रथमार्ध में कानाई चक्रवर्ती और माधवलाल चक्रवर्ती नामक दो भाइयों ने उल्लिखित सदारग के शिष्यवंशीय मोहम्मद खॉं से शिक्षा प्राप्त कर विष्णुपुर में पहली बार खयाल का प्रचलन किया। विष्णुपुर के तत्कालीन राजा मदनमोहन सिंह ने इन्हें इस कार्य में प्रोत्साहित किया था। कानाईलाल बाद में वर्धमान के तत्कालीन महाराजा के दरबार में गायक रूप में नियुक्त हुए। विष्णुपुर के गायकों में एक विशेष गुण था कि वे हर बार कुछ नया सिखाने की चेष्टा करते थे।

राधिका गोस्वामी ने कई वर्षों तक अनन्तलाल के पास सगीत-शिक्षा प्राप्त की और बाद में बेतिया महाराज नन्दकिशोर-शिष्य-घराना के शिवनारायण और गुरुप्रसाद नामक दो भाइयों से भी कई दिनों तक गान-शिक्षा ग्रहण की। गुरुदेव का कहना है कि यदुभट्ट से भी उन्होंने ध्रुपद की शिक्षा ग्रहण की थी। नदकिशोर की शिक्षा तानसेनवंशीय धारा में हुई थी। राधिकाबाबू के पिता जगतचौद गोस्वामी की मृदगवादक के रूप में ख्याति थी। कलकत्ता में महर्षि देवेन्द्रनाथ के परिवार के शिक्षक और आदि समाज के गायक रूप में वे प्रायः दस वर्षों तक नियुक्त थे। उसके पश्चात् उन्होंने काशिमबाजार के सगीत विद्यालय में अठारह वर्षों तक अध्यापक के रूप में कार्य किया। यहीं पर गिरिजा चक्रवर्ती ने उनके पास सगीत-अनुशीलन शुरू किया और आठ वर्षों तक ध्रुपद, धमार और उस युग के खयाल की शिक्षा अच्छे ढग से पाई। बाद में दिल्ली, रामपुर जाकर उन्होंने ध्रुपदाग खयाल की

और शिक्षा पाई। उन्होंने गणपतराव और मौजुद्दीन से ठुमरी की उत्कृष्ट शिक्षा पाई।

रामप्रसन्न बन्द्योपाध्याय विष्णुपुर के संगीत विद्यालय में अध्यापक थे। वे ध्रुपद, खयाल, टप्पा, सितार-वादन, सुरबहार-वादन, इसराज-वादन, मुदग-वादन, तबला-वादन और वीणा-वादन के ज्ञाता थे। उनके पास कई छात्र गान सीखते थे। उच्चांग हिन्दी गान के एक विराट् स्वरलिपि-सह ग्रंथ 'संगीत मजरी' का प्रकाशन इनकी बहुत बड़ी कीर्तिस्वरूप है। गोपेश्वर बन्द्योपाध्याय ने बंगाल में संगीत-प्रचार के प्रायः हर प्रकार के आन्दोलन में सक्रिय भाग लिया। कई उत्कृष्ट हिन्दी और बंगाली गानों की स्वरलिपि पुस्तक रूप में प्रकाशित कर उन्होंने हिन्दी गान के अनुशीलन का मार्ग और भी सुगम कर दिया। ये ध्रुपद-गायक के रूप में विख्यात थे एवं बंगाल में बहादुर खॉं प्रवर्तित ध्रुपद-धारा के अन्तिम गायक थे। गोपेश्वरबाबू ने तरुणावस्था में कलकत्ता के गुरुप्रसाद मिश्र से खयाल की शिक्षा पाई थी। १३०६ बंगाल से प्रायः अठारह वर्षों तक वे वर्धमान-महाराज के दरबार में सभागायक के रूप में नियुक्त थे। वे ई १९५५ में कुछ महीनों के लिए विश्वभारती विश्वविद्यालय के संगीत-भवन में रागदारी-संगीत के 'विजिटिंग प्रोफेसर' रूप में नियुक्त थे। इनके और एक भाई श्री सुरेन्द्रनाथ बन्द्योपाध्याय ने कई वर्षों तक वर्धमान दरबार में गायक रूप में कार्य किया। आदि ब्राह्मसमाज के गायक रूप में वे कुछ दिनों के लिए नियुक्त थे और गुरुदेव के कई गानों की स्वरलिपि तैयार कर उन्होंने उसे पुस्तकाकार में प्रकाशित किया।

यह हुआ विष्णुपुर के संगीत का मोटे तौर पर परिचय। इधर कलकत्ता में क्षेत्रमोहन की सहायता से सौरीन्द्रमोहन और यतीन्द्रमोहन ने गत शताब्दी के शेषार्ध में जो संगीतान्दोलन शुरू किया, उस आन्दोलन का मूल आधार था विष्णुपुरी गायकी-प्रभावित सेनी घराने का मतवाद। राजभ्राता सेनी वंश के गायको और वादको को ही विशेष रूप से पसन्द करते थे और उन्हें बड़े आदर के साथ रखते थे। इसके अलावा उस समय तानसेन वंशज बंगाल के साथ घनिष्ठ रूप से जुड़ गए थे। गया, गिधौर, पश्चिम बंगाल, कलकत्ता, ढाका, त्रिपुरा आदि अंचलों में तानसेनवंशीय गायको को स्थान मिल जाने से बंगाली गायको एवं वादको का विशेष उपकार हुआ। क्षेत्रमोहन और सौरीन्द्रमोहन सेनी वंशजात संगीत-घराने के प्रधान पृष्ठपोषक थे, इसीलिए जब विद्यालय आदि विविध उपायो से बंगाल में संगीत को एक नियम से प्रचारित-संचालित करने का प्रयास किया गया, तब सेनी घराने के उस मतवाद और उसके ढंग को ही उन्होंने स्वभावतः प्राधान्य दिया। किन्तु तानसेन-वंशज अपनी क्षमता के बल पर गाते थे, वे एक स्थान पर टिके नहीं। निर्धारित सिद्धान्त को तोड़ने में उन्हें भय नहीं लगता था, शास्त्रवाक्य के उल्लंघन की बात भी वे सोचते नहीं थे, क्योंकि संगीत उनके लिए सजीव प्राण का प्रवाह था। किन्तु उनसे प्राप्त वह संगीत बंगालियों के लिए यत्नपूर्वक रक्षणीय मूल्यवान् सम्पद के समान था। बंगालियों के मन में सब समय यह दुश्चिन्ता रहती थी कि इस मार्ग से हटने पर आधार छूट सकता है। इस दृष्टि से सोचते रहने के कारण ही बंगाली हिन्दी गान में किसी उल्लेखयोग्य नवीनता की सृष्टि नहीं कर सके। किन्तु पश्चिम में हिन्दी गान जब भी नवीन रूप लेकर आविर्भूत

हुआ है, बंगालियो ने चिरकाल ही उसे आदर के साथ ग्रहण किया है।

पश्चिमी अचल में सेनी वंश के गायकों के गान और गायन-ढंग में परिवर्तन हुआ, तब भी बंगाली संगीतकार पूर्वाचार्यों से पहले प्राप्त रागसंगीत के आधार पर ही अपनी विशिष्ट रचना करते रहे एवं वह वैशिष्ट्य ही अतः विष्णुपुरी ढंग नाम से एक समय बंगाल में विशेष रूप से प्रचलित हो गया।

बंगाल में पश्चिमी अचल के गुणी आए थे, किन्तु उनमें से कुछ ही यहाँ स्थायी रूप से बसे। इनमें से कई तो वृद्धावस्था में यहाँ आए थे। इस प्रदेश के रागदारी संगीत-अनुशीलन को बंगालियों ने अपने प्रयासों के बल पर ही जीवित रखा। पश्चिमी अचल के गुणी बीच-बीच में यहाँ आकर बंगालियों के अंतर को आदोलित करते और इनकी संगीत-चर्चा को प्राणवान् मात्र करते थे।

गुरुदेव के गान और बंगाल के उच्चांग (शास्त्रीय) हिंदी संगीत में उल्लिखित विष्णुपुरी ढंग नाम से बंगाल में प्रचलित पद्धति ही प्रबल है।

जोड़ासोंको की ठाकुरबाड़ी में भी इस धारा के बंगाली गायकों ने शिक्षकों के रूप में बराबर स्थान पाया है। गुरुदेव प्रधानतः इस वातावरण में ही बड़े हुए। इसके फलस्वरूप उनकी रचनाओं में जिस प्रकार के नियमों की सृष्टि हुई, उनमें से कुछ नमूने मैं यहाँ दे रहा हूँ।

उनके राग आशावरी में केवल शुद्ध ऋषभ ही नहीं, बल्कि अवरोह में कोमल ऋषभ लगता है 'मनोमोहन गहन यामिनी शेषे' अथवा 'तोमार सुर शुनाये ये घूम भागाओ' और 'आमार याबार बेलाय पिछु डाके' गानों की प्रथम पंक्ति का विश्लेषण करने पर यह बात समझ में आ जाएगी। तीव्र मध्यमयुक्त रामकली उनके गानों में नहीं है, 'मोरे डाकि लये याओ' और 'तुमि नव नव रूपे एसो प्राणे' गानों में तीव्र मध्यम वर्जित रामकली का आभास मिलता है। इसी कारण उनकी रामकली साधारणतः भैरव और कालिगडा में सहज ही मिश्रित हो जाती है। बंगाल में प्रचलित मत से गुरुदेव का विभास राग है—'आजि प्रणमि तोमारे चलिब नाथ ससार काजे'। शुद्ध विभास राग उनके परवर्ती जीवन के गानों में नहीं मिलता। पूरबी में गुरुदेव ने उस समय बंगाल में प्रचलित मत को ही ग्रहण किया है। हिन्दी गान के अनुसरण से रचित बंगला गान है—'आजि ए आनन्द सन्ध्या' में कोमल धैवत नहीं है। कई वर्षों के बाद रचित गानों—'सन्ध्या हल गो मा' और 'अश्रुनदीर सुदूर पारे' में शुद्ध धैवत के साथ बीच-बीच में कोमल धैवत का व्यवहार मिलता है। पूरबी में रचित उनके सभी गानों में अन्तरा शुद्ध धैवत को स्पर्श करने के बाद ही आरोहक्रम से बढ़ता है, एवं अवरोह में भी शुद्ध धैवत लगता है। बिहाग राग में रचित गुरुदेव के कई गान हमें मिलते हैं, क्योंकि बिहाग उनका अत्यन्त प्रिय राग था। किन्तु उनके बिहाग में 'पमंगमग' या 'पमंगम'—ये दो स्वर-विन्यास बिल्कुल नहीं हैं। उनके गानों में बिहाग राग के किस प्रकार के स्वरविन्यास का प्रयोग किया गया है, इस बात को मैं कुछ गानों की सहायता से समझाने की चेष्टा करूँगा।

'स्वामी तुमि एसो आज'—हिन्दी गान के अनुसरण से रचित इस चौताल के ध्रुपद गान

मे तीव्र मध्यम बिल्कुल वर्जित है। 'भय हते तव अभय माझे'—चौताल, और 'केन जागे ना अवश परान'—झपताल गान मे तीव्र मध्यम नहीं है, किन्तु शुद्ध निषाद के साथ कोमल निषाद का कही-कही व्यवहार हुआ है। हिन्दी गान के अनुसरण से रचित 'के याय अमृतधाम यात्री' गान मे उन्होंने शुद्ध निषाद और मध्यम-सह कोमल निषाद और तीव्र मध्यम का व्यवहार किया है। 'बलि ओ आमार गोलाप बाला' और 'ओ गो शोनो के बाजाय'—इन दो गानो मे तीव्र मध्यम नहीं है, किन्तु शुद्ध विषाद के साथ कोमल निषाद का प्रयोग किया गया है और इसे बिहाग कहा गया है। इसे 'बिहागडा' श्रेणी मे न रखने का कारण अज्ञात है। जो भी हो, उपरोक्त ध्रुपदाग चलन के बिहाग से ही उन्हे गानरचना मे सर्वाधिक सहायता मिली है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि गुरुदेव के बाल्यकाल मे बगाल मे ध्रुपद या खयाल मे 'पमंगमग' और पमंगम' स्वरविन्यास प्रचलित नही थे, खयाल मे इस रूप को टप्पा से बहुत बाद मे ग्रहण किया गया है। देखा जाता है कि आधुनिक मत की तुलना मे इस प्रकार के नियम का व्यतिक्रम रवीन्द्र-संगीत मे कई बार हुआ है, जिसे सुनकर आज के संगीत-पंडित कहेंगे कि उनके गान मे किसी एक रागिनी का रूप प्रकट होते हुए भी उसे संगीत के व्याकरण के नियमो से मिलाया नही जा सकता।

बगालियों ने इस उच्चाग रागसंगीत के साथ-साथ और एक पद्धति पाई थी, उसका भी उल्लेख करना विशेष प्रयोजनीय है। यह ढग या पद्धति बगला भाषा के थिएटर, यात्रा, पौंचाली आदि गानो की विशेष सम्पद थी। वास्तव मे यह नवीन ढग शौरी मियों के टप्पा के प्रभाव से उद्भूत है एवं निधुबाबू के टप्पा नाम से विख्यात है। 'हाफ आखडाई' गान का प्रवर्तन भी निधुबाबू ने किया। इस ढग का गान उच्च, निम्न सभी वर्गो मे फैल गया था। कलकत्ता के शिक्षित अभिजात समाज की बैठको, मजलिसो, विवाह-समारोहो और अन्त पुर मे इस गान का बडा आदर था। रामप्रसादी झ्यामासंगीत भी इस ढग से गाया जाने लगा। इस प्रकार के सभी गान की 'सुर'-रचना राग-रागिनी की सहायता से की जाती, किन्तु इस गान के लिए किसी पक्के नियम को मानकर नही चला जाता था। मिश्र रागिनी मे स्वर-योजना होती थी। गुरुदेव के बाल्यकाल मे बगाल में तथा कलकत्ता के समाज मे टप्पा के आदर्श से रचित इस प्रकार की मिश्र रागिनियों के प्रेम के गानो का प्रसार था। उनका परिवार भी इसके प्रभाव से मुक्त नही था। बगला भाषा मे मिश्र रागिनी मे गान-रचना की इस पद्धति ने गुरुदेव के समग्र सांगीतिक जीवन को काफी प्रभावित किया था। गुरुदेव के मुँह से भी सुना है कि बाल्यकाल मे उनके निवास के सांगीतिक वातावरण मे बगला टप्पा-संगीत का भी प्राधान्य था। गुरुदेव विख्यात संगीत-रचयिता निधुबाबू की संगीत-प्रतिभा की बहुत ही प्रशंसा करते थे। वे कहते थे कि बगला भाषा के साथ हिन्दी रागदारी संगीत के मिलन का सुन्दर परिचय उन्होंने इस युग में दिया है। सम्भवत इस प्रकार के किसी बगला गान की धुन और ढंग से प्रभावित होकर ही परिणत आयु मे उन्होने 'राजा' नाटक का 'आमि रूपे तोमाय भोलाब ना' या 'अचलायतन' का 'या ह'बार ता हबे' आदि गान लिखे।

खयाल या टप्पा के विषय में यह बात स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि उस शैली की सहायता से रचित बगला गान में 'सुर-विहार' अर्थात् तान-विस्तार के वे पक्षपाती नहीं थे। शोरी मियों रचित मूल तीन गान के बगला रूपान्तर को लेकर आलोचना करने पर इस बात का समर्थन मिल जाएगा। तीन गान यथा 'के बसिले आजि', 'हृदय-वासना पूर्ण हल' और 'बन्धु रहो रहो साथे' शोरी मियों के तीन गानों के 'सुरो' (स्वर-समष्टि, रागिनी) में रचित हैं, किन्तु शोरी मियों कृत गानों में जो इतनी गिटकरी या मुरकीयुक्त स्वर-विस्तार एवं एक ही पक्ति की पुन-पुन आवृत्ति के समय भिन्न-भिन्न भाव से उसके प्रदर्शन का जो रूप है, वह इनमें नहीं है। भाषा और भाव की बात सोचकर इन कुछ बगला गानों में सामान्य कुछ अलंकार रखे गए हैं तथा मूल टप्पा के कई प्रकार के तान-विस्तार के अलंकारों को वर्जित किया गया है।

इन दो पृथक् रूपों का तात्पर्य स्पष्ट करते हुए गुरुदेव ने ताडवृक्ष और वटवृक्ष की तुलना कर स्वयं ही एक स्थल पर कहा है, "वटवृक्ष का विशेषत्व उसकी शाखा-प्रशाखाओं के बहुत विस्तार में है, जबकि ताडवृक्ष का विशेषत्व उसकी सरलता, सीधे ऊँचे बढ़ने और शाखा-पल्लव की विरलता में निहित है, वटवृक्ष के आदर्श से ताडवृक्ष पर विचार मत करो। वस्तुतः ताडवृक्ष के अचानक वटवृक्ष के समान व्यवहार करने पर वह कुश्री हो सकता है। उसके सीधे अनाच्छन्न रूप में ही उसका सौन्दर्य निहित है। यदि वह सौन्दर्य तुम्हें पसन्द नहीं तो तुम वटवृक्ष के तले आश्रय ग्रहण करो। मुझे दोनों ही अच्छे लगते हैं, अतएव वटवृक्ष-तल, ताडवृक्ष-तल दोनों ही मेरे मार्ग हैं। किन्तु वटवृक्ष की शाखा-प्रशाखाएँ ताडवृक्ष के गले बाँधकर यदि आनन्द उठाना चाहते हो तो तुम्हें ताडवनविलासियों का शाप लगेगा।"

यहाँ यह स्पष्ट कर देना ठीक होगा कि बंगाली उच्चांग (शास्त्रीय) के हिन्दी गान के गायक-दल में शोरी मियों का टप्पा प्रचलित होते हुए भी निधुबाबू द्वारा प्रवर्तित बंगला टप्पा के आदर्श से रचित टप्पा-गान का ही बंगाल में प्रसार हुआ था। १९वीं शताब्दी के अंत में और २०वीं शताब्दी के आरम्भ में एक-दो टप्पा-विशारदों को कलकत्ता लाया गया था, किन्तु बंगला गान पर उसका कोई प्रभाव नहीं पड़ा।

गुरुदेव के गानों पर ठुमरी गान का प्रभाव बहुत कम है, क्योंकि गुरुदेव के बाल्यकाल के समय कलावन्तों में आज के समान ठुमरी गान का प्रचलन नहीं था। गायकों में इस शैली या ढंग का प्रचलन बहुत बाद में, २०वीं शताब्दी के आरम्भ में गणपतराव (कदरपिया) और मौजूद्दीन के प्रयास एवं प्रोत्साहन से हुआ। इस समय तक कलकत्ता या बंगाल में उस्तादों में ध्रुपद, ध्रुपद ढंग के खयाल और टप्पा का प्रभाव बहुत अधिक था। उस समय तक भी बंगला गान में ठुमरी का प्रवेश नहीं हुआ था।

गुरुदेव ने खयाल-टप्पा या बंगाल के प्रचलित टप्पा के आदर्श से गानों की रचना करते हुए भी अपने गानों को ध्रुपद के समान चार तुकों के नियम से उनका विभाजन किया है। भैरवी, खमाज, बिहाग, पीलू आदि रागिनियों में रचित उनके कई प्रकार के गानों का विश्लेषण करने से यह बात स्पष्ट हो जाएगी।

भैरवी गुरुदेव की एक अन्यतम प्रिय रागिनी रही, उन्होंने इस रागिनी में कई गानों की रचना की। एक शिल्पी ने कहा था कि गुरुदेव भैरवीसिद्ध हैं। यह बात असत्य नहीं है। केवल भैरवी में इतने प्रकार के गानों की रचना करनेवाले बंगाल में और नहीं मिलते। उन्होंने भैरवी में ठुमरी के समान गान-रचना में शुद्ध और विकृत बारह स्वरों का व्यवहार किया है, किंतु सभी स्वरों का एक ही गान में एक साथ व्यवहार नहीं किया है, विविध गानों में इनका विविध ढंग से प्रयोग किया है। भैरवी के वैचित्र्य का मूल ढाँचा क्या है, इसका काफी अनुमान “केमने फिरिया याओ ना देखि तौहारे”, “आनन्द तुमि स्वामी, मगल तुमि”, “केन एलि रे भालोबासिलि”, “बन्धु रहो रहो साथे”, “हेलाफेला सारा बेला” इत्यादि गानों की सहायता से लगाया जा सकता है। बिहाग और खमाज रागों में रचित गान भी उनके बहुत हैं, उनमें माधुर्य और वैचित्र्य भी काफी है।

गुरुदेव प्रायः कहा करते थे कि हिन्दी गान का व्याकरण भूल सका, इसीलिए ‘सुर’ सृष्टि करना इतना सहज हो सका। गान का व्याकरण क्या है इसे भी अच्छी तरह समझ लेना ठीक है। हम जानते हैं कि राग-रागिनी का आरोही-अवरोही, वादी-सवादी-विवादी क्या है, हम यह भी जानते हैं कि राग की पकड़ क्या है। राग-रागिनी का यह सम्पूर्ण मूल परिचय वे पूर्णतया भुला सके, इसीलिए वे एक राग से कई रागिनियों में विचरण करने में बाधा अनुभव नहीं करते थे। गान-रचना के समय मैंने कई बार देखा है कि मूल रागिनी के नियमों से ध्यान हट जाता है और स्वतः प्रवाहित ‘सुर’ (स्वर-समष्टि, प्रतिमा) की प्रेरणा विविध समप्रकृतिक रागिनियों के मिश्रण के माध्यम से गतिमान है। उस्ताद सामान्य एक-दो स्वरों में परिवर्तन कर कितने नाम रख देते हैं और नव राग रचना का गौरव प्राप्त करते हैं। इस दृष्टि से रवीन्द्र-संगीत पर विचार करके यदि व्याकरणगत नियम बनाए जाएँ तो पूर्णतया नई प्रकार की अन्ततः बीस-पच्चीस रागिनियों की सृष्टि हो सकती है। किन्तु यह काम सुरकार कवि का नहीं, गायको का था।

मैंने पहले ही कहा है कि रवीन्द्र-संगीत ध्रुपद के समान चार तुकों से रचित है। स्वरसंयोजन भी ध्रुपद की भाँति स्थायी और सचारी मध्य सप्तक में रहते हैं, किन्तु दोनों एक नहीं हैं। अन्तरा और आभोग के ‘सुर’ साधारणतः एक ही प्रकार के हैं और उच्च स्वरों में ही उनकी गति है। इस नियम का व्यतिक्रम उनके गानों में पहले कुछ-कुछ हुआ है। किन्तु गत बीस वर्षों की रचनाओं में इस नियम का परिवर्तन खूब हुआ था। अर्थात् पूर्वोक्त नियम से स्वर-संयोजन उन्होंने प्रायः छोड़ दिया था। अन्तरे के साथ आभोग का स्वरसंज्ञा की दृष्टि से मेल रखने का प्रयास उन्होंने नहीं किया। वृद्धावस्था में ‘सुर’ की साधना उनके समक्ष इस रूप में परिणत हो गई थी कि स्वर-संयोजन के समय उन्हें विशेष चिन्तन की आवश्यकता नहीं रहती, मुक्त झरने के समान उसकी गति, प्रकृति थी।

साधारणतः हम मानते हैं कि गुरुदेव प्राचीन भारतीय संगीत के क्षेत्र में विद्रोही के समान प्रकट हुए और उन्होंने नियमों पर निर्भरता से आघात किया था। किन्तु यह बात सत्य नहीं है। बाहर से देखने पर वे भारतीय संगीत के राज्य में इस युग के विद्रोही ही लगेंगे, किन्तु वास्तव में वे इस संगीत के अकृत्रिम बन्धु थे। जहाँ भी उन्होंने आघात किया

है या नियम तोड़ा है, वहाँ असली वस्तु के प्रति ममत्व रखकर जड़त्व को तोड़ा है, विशुद्ध तोड़ने के उद्देश्य से नियम-भंग नहीं किया है। यही भारतीय संगीत का चिरन्तन आदर्श है। भारतीय संगीत के प्राणलोक से वे थोड़े भी विच्युत नहीं हुए हैं। यहीं वे भारतीय संगीत के प्रधान भक्त हैं।

वास्तव में कुछ धीर भाव से विचार करने पर पता चलता है कि भारतीय संगीत में भी एक प्रकार का विद्रोही स्वभाव है। इस बात को समझने के लिए उत्तरभारतीय संगीत की विचित्र धारा के इतिहास को लेकर समग्र रूप में आलोचना प्रयोजनीय है। भारतीय संगीत क्या युग-युग से अचल, अनड, स्थिर होकर ही विराज कर रहा है ? यदि ऐसा होता तो उससे प्रेरणा प्राप्त करने का क्या कोई कारण होता एव गुरुदेव के समान कोई छप्पा क्या उससे प्रेरणा प्राप्त करता ? मैं मानता हूँ कि उच्चाग (शास्त्रीय) भारतीय संगीत में संगीत-पिपासुओं को चिरकाल तक तृप्ति देने जैसा विशेष गुण है; इसीलिए मैंने उसे युग-युग से भारत के संगीत को समृद्ध करने में सहायक के रूप में ही देखा।

मुसलमान-युग के पहले का भारतवर्षीय संगीत विविध परिवर्तनों के साथ आज उत्तरभारत के हिन्दुस्थानी संगीत और दक्षिणभारत के कर्णाटक संगीत रूप में परिचित है। मुसलमान-युग में प्रचलित ध्रुपद-गान आज गायक-जगत् में प्रायः परित्यक्त है। किन्तु गत चार सौ वर्षों से समग्र उत्तरभारत के संगीत की श्रेष्ठ सम्पद रूप में उसका आदर था। इसका प्रधान आदर्श था गान में विपुलता, गम्भीरता, और दूसरी ओर सयम, सुसंगति से अपने वजन की रक्षा करना। इस आदर्श का ठीक-ठीक पालन करने के लिए ध्रुपद को कुछ कठोर नियम मानने पड़े हैं। जैसे ध्रुपद के राग-विस्तार की पद्धति निर्धारित थी। ध्रुपदिये सीखे हुए ध्रुपद के स्वरूप को हूबहू कायम रखने की मन-प्राण से चेष्टा करते थे। ध्रुपद में विशुद्ध गमक के अलावा अन्य किसी प्रकार के अलंकार का व्यवहार निषिद्ध है। यहाँ तक भी सुना जाता है कि पहले धमार को छोड़कर इसमें दून-चौदून बोलतान लेने की रीति भी नहीं थी। इसके अलावा ध्रुपद के बड़े उस्ताद स्वीकार करते हैं कि ध्रुपद गान की मर्यादा केवल शब्दों को ही प्राप्य नहीं, रागिनी को भी नहीं, 'सुर' (रागिनी) और शब्द के मेल से जो रस-निष्पत्ति होती है, केवल उसे ही प्राप्य है। ये ध्रुपद गान के कुछ मूल लक्षण।

आलाप में रागिनी के समग्र रूप की एक साथ अवधारण सम्भव नहीं है, क्योंकि आलाप में गायक अपनी शक्ति और रुचि के अनुसार उसे रूप देता चलता है। मात्र व्यक्त करना ही आलाप का मूल काम है, उसे किसी सीमा द्वारा सुनिर्दिष्ट रूप से बंध देना उचित नहीं। ऐसा करने पर वह गान या गत का रूप ले लेगा। आलाप में निश्चल होने जैसी बात नहीं है, वह रागिनी का केवल गतिमान प्रकाश है। यह रागिनी का एक पक्ष है। और एक पक्ष है गीत रूप—जहाँ अवधारण-स्पर्श में ही उसका रूप मिल जाता है। उच्चाग भारतीय संगीत ने इन दो पक्षों को अलग-अलग ग्रहण किया है, इसी कारण पहले के ध्रुपद-गायकों ने ध्रुपद को एक तरह से निरलंकार रखकर ही सजाया था। अलंकार का दायित्व आलाप पर डाल दिया था। इसीलिए ध्रुपदिये आलाप की भूमिका से ध्रुपद-गान शुरू करते थे। उस

युग के गायक-महल में आलाप न जानने वाले ध्रुपदियों के लिए कोई स्थान नहीं था।

रागिनी के अलकृत रूप और रागिनी के वाणीरूप के एकत्र मिलन के प्रयास से ही खयाल का उद्भव है। दोनों के जैव मिलन से उसने अन्य रूप ग्रहण किया। खयाल का वास्तविक कृतित्व यहीं है। पहले आलाप और ध्रुपद का अलग-अलग प्रदर्शन करना पड़ता था, खयाल में इन दोनों का एक साथ प्रदर्शन होता है, अतः आज ध्रुपद और आलाप धीरे-धीरे अनादर की वस्तु बनती जा रही है। इस मिलन के प्रयास में खयाल, आलाप और ध्रुपद का सब कुछ ग्रहण नहीं कर सका, कुछ अंशों को छोड़ना पड़ा है। शब्द और 'सुर' का मिलन ध्रुपद का प्रधान विषय था। गायक इस ओर विशेष ध्यान रखते थे। खयाल में इस प्रकार की चेष्टा होते हुए भी उस्ताद उस स्वरूप को कायम नहीं रख सके। शब्द या काव्य उपलक्ष्यमात्र बनकर रह गया है। इसीलिए ऐसा दिखाई देता है कि ध्रुपद के चार तुकों के गान ने खयाल में छोटा होकर दो तुकों से एक तुक और कभी-कभी दो पक्तियों का रूप ले लिया है। शब्द/काव्यहीन रागिनी का स्वर-विहार इतना बड़ा स्थान ले लेता है कि गायक के समक्ष उस समय दो पक्ति या एक पक्ति भी बेमानी हो जाती है। इसके अलावा खयाल में आलाप के विभिन्न प्रकार के विस्तार को स्थान नहीं मिला। जिन्होंने नसीरुद्दीन से आलाप और पै अल्लादिया खों का प्रचलित ढंग का खयाल सुना है, वे ही इस बात का तात्पर्य समझ सकेंगे। मेरा विश्वास है कि प्राचीन युग की आलापरीति का एक श्रेष्ठ ढंग नसीरुद्दीन के साथ ही लुप्त हो गया। किसी एक युग में ध्रुपद अलकारहीन था, यह बात मैंने पहले कही है। किन्तु ध्रुपद के शेष युग में खयाल गान की अलकरण-रीति के प्रभाव से अलकारयुक्त ध्रुपद की सृष्टि हुई थी, इसी कारण, सुना जाता है, शेष युग में कोई-कोई ध्रुपदिये तान का व्यवहार करते थे। खयाल गायन में नवीनता आ गई, किन्तु आलाप के समान रागिनी के सर्वांगीण विकास और ध्रुपद का अन्तर्मुखी गाम्भीर्य खो गया। इससे भारतीय संगीत की किसी प्रकार की क्षति हुई या नहीं, इस पर विचार रसज्ञ पंडित करेंगे।

गत लगभग सौ वर्षों से खयाल के क्रमिक विकास ने कौन-सा मार्ग अपनाया है, इस सम्बन्ध में आलोचना प्रयोजनीय है। पहले खयाल ध्रुपद के प्रायः अनुरूप था, अतः खयाल-गान में पुरुषोचित गाम्भीर्य और गभीरता ही विशेष रूप से प्रकट होती थी। आज की तुलना में उसमें अलकार का बाहुल्य काफी कम था। गायन-शैली में भी ध्रुपद का प्रभाव खूब रहता था और ध्रुपदियों के समान बोलतान एवं विविध छन्द-प्रयोग की रीति थी। आजकल खयाल ठुमरी-ससृष्ट एवं अति अलकार बहुल हो गया है। वर्तमान काल में प्रचलित खयाल का प्रधान लक्षण है नारीसुलभ माधुर्य। ऐतिहासिकों का कहना है कि सदारांग द्वारा प्रवर्तित खयाल में राग की शुद्धता को कायम रखते हुए अल्प मात्रा में अलकारों या तानों का प्रयोग किया जाता था। रागालाप की रीति से राग-विस्तार तान करतब की अपेक्षा अधिक किया जाता था, गान की लय विलम्बित या मध्य रहती थी। इस गान के समय तबले पर परण या उपक्रमणिका नहीं, बल्कि केवल ताल का शुद्ध ठेका बजाने की प्रथा थी। परवर्ती काल के गायक विलम्बित लय में एक बन्दिश गाकर दुगुन लय में उसी राग की और एक बन्दिश गाते, तब तबलावादक अपने कायदे का प्रदर्शन करते। सुना जाता है कि इस नूतन-चलन

का प्रवर्तन १९वीं शताब्दी के मध्य भाग में ग्वालियर के मुहम्मद खॉं, हट्टू खॉं, हस्सू खॉं, नत्थू खॉं आदि विख्यात खयालियों के प्रभाव से हुआ था। इन्होंने ही खयाल में गिटकरी, जमजमा, मुरकी, हलक तान, लागडाट आदि कई प्रकार के तानकरतब के शिल्पकार्यों का प्रवर्तन किया। इस मामले में हट्टू खॉं विशेष प्रवीण थे। उन दिनों के गायक खयाल गान की विभिन्न प्रकार की उक्त तानों को पृथक् रूप से प्रदर्शित करने में आनन्द बोध करते थे। ग्वालियर तथा अन्य अंचलों के किन्हीं-किन्हीं प्राचीन उस्तादों में आज भी उसका परिचय कुछ अंशों में मिलता है। इस युग की तानों में गले के ध्वनि-प्रकाश की क्षमता को विचित्र भंगि से सुर में प्रकट करने की ओर आज के उस्तादों का विशेष ध्यान नहीं है। संगीतज्ञ इस बात को स्वीकार करते हैं कि गत पचास वर्षों में खयाल में अलंकार-वैचित्र्य अधिक बढ़ा है। किन्तु गले के ध्वनि-प्रकाश का इस प्रकार का वैचित्र्य कम हो गया है।

टप्पा-शैली का प्रारम्भ खयाल के बाद हुआ। शोरी मियाँ नामक पंजाब के एक गुणी की यह सृष्टि है। कहा जाता है कि उष्ट्र-चालको के गाने के ढंग से उन्होंने प्रेरणा प्राप्त की थी। गुणियों के प्रयासों से इसी गान ने बाद में उच्चांग संगीत में स्थान प्राप्त किया। उन्होंने मूल आदर्श को अलंकार बाहुल्य से सजा दिया। यहाँ तक कि बाद में खयाल की श्रेणी में लाकर उसका नाम दिया टप्पा-खयाल।

ठुमरी की उत्पत्ति वास्तव में लखनऊ के नवाबी दरबार के नाच के गान के साथ हुई। इस गान का प्रेरणा-स्रोत है लोक-संगीत। दरबार में स्थान पाने के कारण धीरे-धीरे उसके जात की बाधा दूर हो गई। दरबार में ठुमरी अधिकतर मध्य और द्रुत लय में गाई जाती थी। कथक और बाईजी नृत्य और अभिनय के समय इस प्रकार की ठुमरी गाती हैं।

किन्तु और एक प्रकार की ठुमरी का प्रचलन हुआ जो केवल गायकों में प्रचलित है। उस्ताद-जगत् में उसे 'ठाह की ठुमरी' कहा जाता था। इसकी लय विलम्बित थी। इस गान में गायक कविता के एक-एक अंश को लेकर भिन्न-भिन्न प्रकार की स्वर-संगतियों से उसके अन्तर्निहित भावों को व्यक्त करते हैं। इसे वे 'बोल बनाना' कहते हैं। एक बोल लेकर कभी आलाप, कभी मीड आदि कुछ अलंकारों द्वारा उसके भावों को अभिव्यक्त करते हैं। कुछ समय तक गाने के बाद वे लय कुछ बढ़ा देते हैं। भावाभिव्यक्ति में व्यग्रता प्रकट होती है। ठुमरी में तान अथवा 'सरगम' का व्यवहार नहीं था। इसमें छोटी-छोटी मुरकियों का प्रयोग और गिटकरी का काम होता था। किन्तु आजकल कई गायकों ने खयाल के ढंग से तान-सरगम का प्रयोग कर इसे छोटे खयाल का नाम दिया है। इस प्रकार अपाक्तेय ठुमरी भी लोकसंगीत से उच्चांग संगीत के उस्तादों में प्रचलित हो गई।

देखा जा रहा है कि वर्तमान काल में उच्चांग (रागदारी, शास्त्रीय) संगीत के उस्तादों में 'भजन', 'गीत', 'पद' और 'गजल' जातीय गान स्थान प्राप्त कर रहे हैं और अलंकृत होकर किस प्रकार पाक्तेय होने की चेष्टा कर रहे हैं। मैंने देखा है कि बंगाल के एक गुणी गायक के मुख से पूर्वबंगाल का लोकसंगीत-ढंग किस प्रकार हिन्दी संगीत के आदर्श के अनुरूप रूप ले रहा है। मेरे व्यक्तिगत मतानुसार उनके इस प्रयास में काफी सफलता परिलक्षित हुई है, किन्तु भविष्य में इस स्वरूप को कहीं तक कायम रखा जा सकेगा, कैसे

कहा जा सकता है। यह बात ठीक है कि वे यथार्थ में रसिक गायक हैं, इसीलिए उनकी गायकी में इतना आनन्द अनुभव करता हूँ। किन्तु अरसिक गायक के लिए यह गायकी मात्र अनुकरण ही रहेगी, अतः वह सफल हो सकेगी, ऐसा नहीं कहा जा सकता।

अत्यन्त सक्षेप में भारतीय संगीत में प्रगतिवादी मनोभाव का परिचय देने की चेष्टा मैंने की। यह प्रगतिवादी आदर्श ही गुरुदेव के सांगीतिक जीवन का भी प्रधान आदर्श है।

किन्तु आगे बढ़ने या प्रगति के कर्तव्यबोध अथवा अन्य किसी कारण से कमर कसकर चलना नहीं है—इस प्रगति के लिए प्रेरणास्रोत रही है आन्तरिक प्रेरणा।

हिन्दी गान के कुछ आदर्श वे मानकर चलते थे, जैसे उनके गानों में जहाँ प्रातः काल, दिवाली, जागरण की बात है, वहाँ उन्होंने प्राचीन मत को निःसंकोच स्वीकार कर तोड़ी, आशावरी, भैरव, भैरवी, रामकली, कालिगडा आदि प्रातः कालीन रागिनियों का प्रचुर व्यवहार किया है। सन्ध्या के लिए यमन किंवा पूरबी का व्यवहार है। रात्रि के गानों में बिहाग, कान्हडा, खमाज आदि रात की रागिनियाँ मिलती हैं। वसन्त ऋतु के साथ बहार का शास्त्रगत योग सम्भवतः है, इसीलिए वसन्त ऋतु के वर्णनात्मक कई गानों में बहार रागिनी का परिचय मिलता है। इस दृष्टिकोण से वे परिवर्तन के पक्षधर बिल्कुल नहीं थे। शरद ऋतु के वर्णन के गानों में उन्होंने विशेषकर प्रातः काल की रागिनियों का ही व्यवहार किया है, क्योंकि शरद ऋतु का प्रातः काल ही उसकी रमणीयता का विशेष रूप है। कवि ने देश-मल्हार या मियाँ-मल्हार में घनघोर वर्षा के गानों की भी रचना की और यह प्रतिष्ठापित किया कि वे प्राचीन मत के अनुकूल चल रहे हैं। रात्रि के वर्णन के गानों में प्रातः कालीन रागिनी या सन्धिकाल (प्रभात-दिन) के वर्णन के गानों में रात्रि की रागिनी का प्रयोग उनके संयोजन में दिखाई नहीं देता। १२८७ बगाब्द (ई १८८०) से गुरुदेव ने निवास की उपासना के लिए गानों की रचना शुरू की—माघोत्सव, वर्षशेष, नववर्ष आदि के उपलक्ष्य में उस समय से ही उन्होंने उपासना के दिन प्रातः काल गाने के लिए रचित गानों में प्रातः कालीन रागिनियों का और सन्ध्या में गाने के लिए गानों में सन्ध्या या रात्रि की रागिनियों का प्रयोग किया है। उनका यह अभ्यास जीवन के अन्त समय तक रहा। १३३६ बगाब्द (ई १९२९) के माघोत्सव के कुछ गान कलकत्ता में सन्ध्या के समय गाने के लिए लिखे गए, उन सब गानों में सन्ध्या या रात्रि की रागिनियों का व्यवहार किया गया। जीवन के शेषकाल में दो गानों—‘ऐ महामानव आसे’, ‘हे नूतन देखा दिक’—की रचना प्रातः काल गाने के लिए की गई, अतः इन दोनों में ही भैरवी का व्यवहार किया गया।

राग-रागिनी के साथ विश्वप्रकृति का घनिष्ठ योग है, इस विचार का उनके मन में पहली बार उदय १२८७ बगाब्द (ई १८८०) में हुआ था। ‘संगीत और भाव’ नामक संगीत विषयक एक भाषण में पहली बार उन्होंने इस विषय पर आलोचना का सूत्रपात किया। वहाँ उन्होंने कहा था

“विशेष-विशेष रागिनी से विशेष-विशेष भाव की उत्पत्ति क्यों होती है, (संगीतवेत्ता) इसके कारण का पता लगाएँ। इस बात पर भी विचार किया जाए कि पूरबी से सन्धिकाल का ध्यान क्यों आता है और भैरव से प्रभात का आभास क्यों होता है ? पूरबी में कोमल

स्वरो का बाहुल्य है, और भैरव में भी कोमल स्वरो का बाहुल्य है, फिर दोनों से भिन्न फल क्यों उत्पन्न होता है ?

“प्रथमतः, प्रभात की रागिनी और सन्ध्या की रागिनी दोनों में ही कोमल स्वर आवश्यक हैं। प्रभात जिस प्रकार धीरे-धीरे, अति क्रमशः नयन उन्मीलित करता है, उसी प्रकार सन्ध्या धीरे-धीरे, अति क्रमशः नयन निमीलित करती है। अतएव कोमल स्वरो का, अर्थात् जिन स्वरो के बीच व्यवधान अत्यन्त अल्प है, जो स्वर अत्यन्त धीरे-धीरे, अत्यन्त अलक्षित भाव से परस्पर मिल जाते हैं, सन्ध्या और प्रभात की रागिनियों में वे स्वर अधिक आवश्यक हैं। फिर भी प्रभात और सन्ध्या में किस विषय में प्रभेद रहना उचित है ? एक में ‘सुर’ (स्वरसज्जा, प्रतिमा) का उत्तरोत्तर विकास होना आवश्यक है, जबकि अन्य में अत्यन्त धीरे-धीरे ‘सुर’ का क्रमशः निमीलित होना आवश्यक है। भैरव और पूरबी में उस विभिन्नता की रक्षा हुई है, इसीलिए प्रभात और सन्ध्या उक्त दोनों रागिनियों में मूर्तिमान हैं।”

वार्धक्य में उन्होंने इस विषय के सम्बन्ध में जो कुछ कहा, उसे उद्धृत करता हूँ

“हमारे गुणियों ने भैरव और तोड़ी में स्वरसज्जा, गान निबद्ध कर कहा कि वे प्रातः काल के गान हैं। किन्तु उनमें क्या प्रातः काल के नवजाग्रत मानव-जगत् की विविधागी ध्वनियों का अनुकरण मिलता है ? बिल्कुल नहीं। तब भैरव को, तोड़ी को प्रातः काल की रागिनी कहने का क्या अर्थ है? उसका अर्थ यह है कि प्रातः काल के शब्द, ध्वनि, निःशब्दता के अन्तरतर सगीत को गुणियों ने अपने अन्तःकरण से सुना है। प्रातः काल के किसी बहिरंग के साथ इस सगीत को मिलाने का प्रयास विफल होगा। हमारे देश के सगीत का यह विशेषत्व हमें बहुत अच्छा लगता है।

“हमारे देश में प्रभात, मध्याह्न, अपराह्न, सायाह्न, अर्धरात्रि और वर्षा-वसन्त की रागिनियों की रचना हुई है। ये सभी रागिनियाँ सभी को उपयुक्त लगेगी या नहीं, मैं नहीं जानता। अन्ततः मैं सारंग राग को मध्याह्न के राग के रूप में हृदय में अनुभव नहीं करता। जो भी हो, किन्तु विश्वेश्वर के खास महल के गुप्त नौबतखाने में समय-समय पर, ऋतु-ऋतु में जो नव-नव रागिनियाँ बज रही हैं, हमारे गुणियों के अन्तःकरण में उनका प्रवेश हुआ है। बाहर के प्रकाश के अन्तराल में एक गभीरतर अन्तर का जो प्रकाश है, हमारी तोड़ी, कान्हडा उसी का सकेत दे रहे हैं।

“भारतवर्ष में जिस प्रकार बाधाहीन परिष्कार आकाश है, बहुत दूर तक फैली समतल भूमि है, वैसा यूरोप में कहीं है, इसमें सन्देह है। इसीलिए हमारी पूरबी में, किवा तोड़ी में विशाल समस्त जगत् के अन्तर की हाहाध्वनि व्यक्त होती है, पृथिवी का जो भाव निर्जन, विरल, असीम है, उसने हमें उदासीन कर दिया है। इसीलिए जब सितार पर भैरवी की मीड ली जाती है तब हमारे भारतवर्षीय हृदय में एक प्रकार के आकर्षण, सिहरन का संचार होता है।

“प्रकृति के साथ हमारे गान का जितना निकट सम्पर्क है वैसा और किसी का नहीं। मैं निश्चित रूप से जानता हूँ कि यदि खिड़की के बाहर दृष्टि रखकर रामकली का अभ्यास आरम्भ करूँ तो वह रौद्ररजित सुदूर विस्तृत श्यामल-नील प्रकृति मन्त्रमुग्ध हरिणी के समान

मेरे मर्म के पास आकर मेरा अवलेहन करने लगेगी।”

गानो के भावो की अभिव्यजना के लिए विविध रसो के गानो मे भी उन्होने हिन्दी राग-रागिनी की सहायता ली है। यहाँ विचारणीय विषय यह है कि किसी करुण गान मे भैरवी का व्यवहार न कर पीलू या इसी प्रकार किसी अन्य रागिनी का व्यवहार क्यों किया ? उनके गानो को लेकर गभीर भाव से विचार करने पर यह सहज ही समझ मे आ जाएगा कि कौन-सी रागिनी ने उनके अन्तर मे किस प्रकार स्थान पाया और वे उन्हे किस रूप मे अनुभव करते थे।

हिन्दुस्थानी राग-रागिनी को वे किस प्रकार अनुभव करते थे, इसका कुछ परिचय हमे उनके ही कथनो से मिल जाएगा। इन उक्तियो को मै यहाँ उद्धृत करता हूँ

“शहनाई पर कोई भैरवी बजा रहा था, इतना अधिक, विशेष मधुर लग रहा था कि क्या कहूँ—मेरी आँखो के सामने का शून्य आकाश एव वायु तक एक अन्तर्निर्बुद्ध क्रन्दन के आवेग से जैसे स्फीत हो उठा था, बड़ा कातर किन्तु बड़ा सुन्दर ”

“भैरवी रागिनी की सर्पिल मीडयुक्त स्वरसगतियों कान मे पड़ते ही ऐसा लगता है घर्षण-वेदना से समस्त विश्व-ब्रह्मांड के मर्मस्थल से एक गम्भीर, कातर, करुण रागिनी उच्छसित, विकसित हो रही है।”

“प्रभात मे शहनाई से बजने वाली भैरवी के आलाप का आज भी पल-प्रतिपल स्मरण हो आता है और मन को उद्वेलित कर देता है।”

“भैरवी जैसे समस्त सृष्टि की अन्तरतम विरह-व्याकुलता है।”

“भैरवी जैसे सगविहीन असीम की चिरविरह वेदना है।”

“हमारे उत्सवदेवता ने प्रतिदिन की निद्रा से आज इस उत्सव के दिन हमे जगाने के लिए द्वार पर आकर भैरव राग मे प्रभाती शुरू की है।”

“भैरव जैसे भोर के आकाश का ही प्रथम जागरण है।”

“एक सगीतकुशल व्यक्ति अर्धरात्रि मे भैरव मे आलाप करने लगा। विविध कारणो से वह बिलकुल असामयिक लगने लगा।”

“रामकली प्रभृति प्रात कालीन रागिनियो का कुछ आभास मिलने मात्र से ऐसी विश्वव्यापी करुणा विगलित होकर चारो दिशाओ को वाष्पाकुल कर देती है कि यह सम्पूर्ण रागिनी सम्पूर्ण आकाश, सम्पूर्ण पृथिवी का गान लगने लगती है।”

“इस आँधी के आघात, मेघ की छाया, वृष्टि के झर्झर शब्द, वज्र के गर्जन से हमारे अन्तर मे एक प्रकार का तूफान उठा है गला फाडकर कान्हडा किवा मल्लार गाने पर समय ठीक कट सकता है।”

“हमारे अन्तर के सन्ध्याकाश मे भी यह श्रावण घन रूप मे अवतरित हुआ है, किन्तु वहाँ उसका आफिस-वेश नही है, वहाँ गान-समारोह जमाने, केवल लीला-आयोजन हेतु उसका आगमन है। वहाँ वह कवि के दरबार मे उपस्थित है। इसीलिए प्रल-प्रतिपल मेघ-मल्लार मे केवल करुण गान ही मूर्त हो उठता है ”

“मेघ-मल्लार जैसे अश्रुगगोत्री के किसी आदि निर्झर का कलकल्लोल है।”

“मेघ-मल्लार मे वर्षा का गान गाया जाता है तब उसमे न तो झर-झर वृष्टि का अनुकरण रहता है और न घड़घड़ वज्र की ध्वनि, फिर भी कोई यथार्थ विलासी उसे अवास्तव कहकर उसकी निन्दा नहीं करता।”

“मेघ-मल्लार विश्व की वर्षा है।” “पद्मा नदी पर जब भी, जितनी बार वर्षा होती है, उतनी ही बार मन करता है कि मेघ-मल्लार मे नवीन वर्षा-गान की रचना करूँ, किन्तु वैसी क्षमता कहाँ ? एव श्रोताओ के मन मे तो वर्षा का नित्यमोह नहीं है, उनके लिए तो ये गान एक ही ढर्रे के लगेंगे, क्योंकि शब्द तो एक ही प्रकार के हैं वृष्टि हो रही है, बादल छाए हुए हैं, बिजली चमक रही है। किन्तु उसकी भीतरी जो नित्य नूतन अनादि, अनन्त विरहवेदना है, वह तो केवल गान के ‘सुर’ से ही कुछ अभिव्यक्त होती है।”

“मैंने जब भी वर्षा का गान गाया है, तब उस मेघ-मल्लार मे जगत् की सम्पूर्ण वर्षा की अश्रुपातध्वनि नवतर भाषा एव अपूर्व वेदना मे पूर्ण हो उठी है।”

“वर्षा के मेघ की इच्छा थी कि वह मुझे अपना कजरी जान सुनाएगा—उसके बाद मैं भी उसे अपने गान से जवाब दूँगा।”

“कई दिनो बाद ये सजल मेघ देखकर मेरी आँखें शीतल हो गईं। यदि मैं तुम्हारे काशी की हिन्दुस्थानी युवती होती तो मैं कजरी गाते हुए शिरीष वृक्ष के झूले पर झूलती रहती।”

“पुन वे मुलतानी बजा रहे हैं, मन बड़ा ही उदास हो जाता है। पृथिवी के इस समस्त हरित् दृश्य के ऊपर अश्रुवाष्प का आवरण खींच दिया गया है।”

“बीच-बीच मे निकट ही घटा बजता है, वह घटाध्वनि बड़ी उदासी का भाव लिये हुए है। वह घटा-ध्वनि जैसे आकाश मे नीरव बज रही है, मुलतानी रागिनी कह रही है कि समय बीत रहा है।”

“मुलतानी जैसे रौद्रतप्त दिनान्त का क्लान्त निश्वास है।”

“पूरबी जैसे शून्यगृहचारिणी विधवा सन्ध्या का अश्रुमोचन है।”

“नौका से बेहाला (वायलिन) पर पहले पूरबी और यमनकल्याण मे आलाप सुना गया, स्थिर नदी एव स्तब्ध आकाश मानव के हृदय मे बिलकुल परिपूर्ण हो गया जैसे ही पूरबी की तान बजने लगी, वैसे ही मैंने अनुभव किया कि यह भी एक आश्चर्यजनक, गभीर एव असीम सुन्दर कार्य है, यह भी एक परम सृष्टि है—सन्ध्या के समस्त इन्द्रजाल के साथ यह रागिनी इतने सहज भाव से फैल गई, कहीं भी कुछ भी भग नहीं हुआ—मेरा अन्तर भर गया।”

“सभी चले जा रहे हैं, हम भी जाते हैं, इस विषाद की छाया मे सर्वत्र करुणा छाई है—चारो ओर पूरबी रागिनी के कोमल स्वर ब्रजाकर हमारे मन को आर्द्र कर दिया है।”

“यद्यपि आज हम समुद्र के पश्चिमी तीर की ओर चल पड़े हैं, मेरा मन अन्य तीर पर सब कुछ भुला देने वाले उस मस्त बालक की खोज मे है। पूरबी गान मे वह अपनी लीला समाप्त न कर सकने पर सन्ध्या व्यर्थ होगी।”

“आज का यह दिन उसी प्रकार का है—है भी, नहीं भी है गौडसारग का यह आलाप, जब समाप्त हो जाएगा तब हिसाब के खाते में कोई भी अंक वह शेष नहीं रखेगा।”

“वातावरण में भूपाली की स्वरसज्जा से ऐसी एक पुकार सुन रहा हूँ, रुक रे रुक, आ रे आ।”

“परज जैसे अवसन्न रात्रिशेष की निद्राविह्वलता है।”

“सहाना अचंचल एव गभीर है, जिसमें आमोद-आह्लाद का उल्लास नहीं है, इसीलिए हमारे विवाह-उत्सव की रागिनी है।”

“कान्हडा जैसे घनान्धकार में अभिसारिका निशीथिनी (रात्रि) की पथविस्मृति है।”

“खमाज की करुण तान ने सहर (प्रभात) के आकाश में आँचल बिछा दिया।”

मुख्य बात यह है कि भारतीय सगीत का प्राणलोक उनके गान के माध्यम से इसी प्रकार प्रतिभात हुआ है, इसीलिए मैं कह सकता हूँ कि उन्होंने भारतीय सगीत को विकृत बिलकुल नहीं किया, उन्होंने उसके जडत्व की सम्भावना को समाप्त किया है। ठीक यह रीति ही उनकी शिक्षा के आदर्श में, धर्म में, कर्म में, काव्य में, साहित्य में, सर्वत्र ही प्रकट हुई है। गुरुदेव के गान प्राचीन का आधार लेकर इस युग के नवप्रकाश मात्र है जैसा कि भारत में युग-युग से होता आ रहा है। इस कारण ही रवीन्द्र-सगीत एक नवीन धारा का प्रवर्तन स्वरूप होते हुए भी उसे भारतीय सगीत से विच्छिन्न कर देखना उचित नहीं है। कविता के भाव और छन्द बगला गान की प्रधान वस्तु है, एव हिन्दी गान की राग-रागिनी की अपनी भावप्रकाश-क्षमता का वैचित्र्य है इसीलिए कविता के भाव, भाषा और छन्द के साथ मिलाकर उसका इच्छानुसार संचालन किया जा सकता है। यहीं वे (गुरुदेव) भारतीय सगीत के क्षेत्र में विद्रोही रूप में दिखाई दिए हैं।

गान के विषय-वैचित्र्य के विषय में भी रवीन्द्र सगीत अपूर्व है, इस क्षेत्र में भी वे सम्भवतः द्वितीय रचयिता हैं। मानव मन की सभी अवस्थाओं के गानों की रचना वे कर गए हैं। कितने ही प्रकार के उत्सव, अनुष्ठान, गृहप्रवेश, प्रतिष्ठान, खेती, धान-कटाई, नलकूप-स्थापन, खेल, भ्रमण-पैदल यात्रा, वृक्षरोपण आदि के गाने, राष्ट्रीय सगीत, उद्दीपक सगीत, प्रार्थना सगीत—आदि—उनकी रचनाओं में कोई भी विषय नहीं छूटा। यहाँ तक कि उन्होंने हँसी के गानों की रचना में भी विशेष दक्षता दिखाई है। ऐसे गान सख्य में बहुत अधिक नहीं हैं। इस सम्बन्ध में भी संक्षेप में आलोचना की जा सकती है।

सम्भवतः कई लोगो का इस ओर ध्यान गया होगा कि उच्च श्रेणी के भारतीय सगीत में साधारणतः हास्यरस के गान नहीं हैं। गुणियो ने इस प्रकार के गानों को सम्मान नहीं दिया, अन्त्यज के समान ही उनकी अवज्ञा की।

हँसी, रसिकता, ठट्ठा के गान लोकसंगीत में बराबर रहे। आज भी भारत के विभिन्न प्रदेशों के लोकसंगीत में हास्यरस के विविध प्रकार के गान गाए जाते हैं, किन्तु उनमें अधिकांश कुरुचिपूर्ण हैं। १९वीं शताब्दी के प्रथमार्ध तक भी बंगाल में कवि-गान, हाफ-आखंडाई और तर्जा (कविगान जातीय लोकसंगीत विशेष) गान में काफी हँसी-ठट्ठा और रसिकता मिलती थी। सुना जाता है कि श्रोतागण इस विषय में विशेष उत्साही थे।

आज भी प्रचलित कवि-गान में हँसी-ठट्टा के भाव रहते हैं। किन्तु साधारणतया ये गान असंस्कृत एवं ग्रामीण हैं।

अंग्रेजी सभ्यता के कारण तथाकथित शिक्षित मध्यम श्रेणी के और धनी लोगों में और एक प्रकार के हँसी के गानों का उदय हुआ था,—इन सब गानों में वर्तमान सभ्यता और शिक्षा-दीक्षा को लेकर विशेष रूप से व्यंग्य किया जाता था। किन्तु व्यंग्यरहित, निर्मल, कौतुक संगीत भी उस समय प्रचलित हो गया था। इस प्रकार के गानों का सूत्रपात रूपचौद पक्षी, धीराज, प्यारीमोहन कविरत्न आदि ने किया।

२०वीं शताब्दी के प्रारम्भ में द्विजेन्द्रलाल राय ने हँसी के स्वरचित गानों से विशेष ख्याति अर्जित की थी। यह बात सभी जानते हैं कि उनके गान विलायत के एक प्रकार के हँसी-गान के आदर्श के अनुसार रचित हैं। उनके गानों में व्यंग्य अधिक है, किन्तु रंग कम है।

बंगाल में हँसी के गान बहुत अधिक न होते हुए भी आज तक जितने गानों की रचना हुई है, उन्हें 'सुर' (स्वरसज्जा, रागिनी) की दृष्टि से तीन भागों में विभाजित किया जा सकता है। इन तीन भागों में प्रथम है पल्लीगीति के ढग से रचित गान, दूसरा है रागिनी के अवलम्बन से रचित गान और तीसरा है द्विजेन्द्रलाल राय के देशी और विलायती धुनों के मिश्रित रूप में रचित गान। गुरुदेव ने पल्लीगीति की धुनों और राग-रागिनी की सहायता से हँसी के गान लिखे हैं। हँसी के उनके कुछ गानों से रागिनी और शब्द-विरुद्ध रस के द्वारा हँसी का उद्रेक होता है। द्विजेन्द्रलाल के भी इस प्रकार के कुछ गान हैं। गुरुदेव के केवल दो गानों को उद्धृत कर इस तथ्य को स्पष्ट किया जा रहा है। 'वाल्मीकि प्रतिभा' में दस्युओं की हँसी व रुदन के गान हैं। अट्टहास—'हा हा' के शब्दों के लिए उन्होंने पीलू राग का व्यवहार किया है। तार-सा से मध्य-सा तक की स्वरसज्जा में वे ही 'हा हा' शब्द सुनाई देते हैं जिन्हें सुनकर स्वाभाविक हँसी का बोध होता है। गौरी राग के रुदन गान का व्यवहार रुदन के 'उ उ' शब्दों के लिए किया है। वहाँ यह शब्द मध्य सप्तक के कोमल ऋषभ से षड्ज पर विश्रान्ति लेता है। रुदन को स्वरसज्जा से संयोजित कर अभिव्यक्ति प्रदान की गई है। इसके अलावा 'तासेर देश' नाटक के दो गान—'हाइ' और 'होचि' की ओर ध्यान दिलाना चाहता हूँ। अधिकांश गानों का स्वर-संयोजन हिन्दी संगीत की बड़ी-बड़ी राग-रागिनियों के आधार के बिना सम्भव नहीं है।

हँसी के इन सब गानों में व्यक्ति, समाज या किसी प्रथा के प्रति तिरस्कार या उपहास प्रकट किया गया है, सामयिक ठट्टा-उपहास का कारण जब समाप्त हो जाता है, तब इन गानों के प्रति मनुष्य का कोई आकर्षण नहीं रहता। जिस प्रकार सुकुमार राय का गान 'आबोल ताबोल' किसी दिन पुराना नहीं हो सकता, उसी प्रकार हँसी के गुरुदेव के गान भी उसी श्रेणी के हैं। किन्तु एक भिन्नता है। समालोचक की भाषा में,—“ये सुमार्जित रचि-सम्पन्न हैं, इनका उपभोग बुद्धिगम्य और शिक्षादीक्षा-सापेक्ष है। उस कौतुक से मुँह नहीं, मन हँसता है। शब्द-विन्यास के कौशल से, भाव की असंगति के अवलम्बन से और तीखें किन्तु पावन रंग से और व्यंजना के द्वारा हास्य रस की सृष्टि की है।”

उदाहरण-स्वरूप कुछ और अच्छे गानो का उल्लेख करता हूँ - “आमरा लक्ष्मीछाडार दल, भवेर पद्मपत्रे जल”, ‘फाल्गुनी’ के “आमादेर भय काहारे”, “भालो मानुष नइ रे मोरा”, “आमादेर पाकबे ना चूल गो”, ‘गोडाय गलद’ प्रहसन का “तोमरा सबाइ भालो”, हैहै सघ के गान “आमरा ना-गान-गावार दल रे”, “कौटावनविहारिणी सुर-काना देवी” और “पाछे पडि शोनो भाई गाइये”। इन कुछ गानो से ही अनुमान किया जा सकता है कि उनके गान किस आदर्श से गठित थे। ये सभी गान बगाल में प्रचलित हलके ढंग के खमाज कीर्तन और बाउल गानो के आधार पर रचित हैं। इस प्रकार के गानो की रचना में वे विदेशी धुनो के प्रयोग के पक्षपाती कभी नहीं थे।

गुरुदेव ने अपने गानो के काव्य के साथ प्रचलित हिन्दी-संगीत की नियम-विरोधी रागिनी का मिश्रण कर बड़े आश्चर्यजनक रस की सृष्टि की है। किन्तु इस मिश्रण को असम्पूर्ण बताकर उसकी अवज्ञा भी सम्भव नहीं है। जैसे उन्होंने बागेश्री या यमन, भूपाली में वर्षा के गानो, भैरवी में वीर्य के गानो की रचना की है, जो शास्त्र के अनुसार सम्भव नहीं है। प्राचीन राग-रागिनियों जिस प्रकार एक और प्रकृति के साथ घनिष्ठ रूप से सम्बद्ध है, अष्ट प्रहर के एक-एक भाग के साथ एक-एक रागिनी गाने का निश्चित नियम है, उसी प्रकार रागिनी मानव-मन के आनन्द, दुःख के अवलम्बन से मूर्त रूप लेती है। शिल्पी के समक्ष ‘सुर’ (स्वरसज्जा, रागिनी, प्रतिमा) का जब यह स्वरूप मूर्त हो उठता है, तब किसी भी रागिनी को लेकर इच्छानुसार गान की रचना करना शिल्पी के लिए असम्भव नहीं। गुरुदेव इसी प्रकार की लोकोत्तर प्रतिभा के अधिकारी शिल्पी थे। उनके गीतिनाट्य में विभिन्न रागिनियों के मिश्रण से हास्य-रुदन, सुख-दुःख आदि भावनाओं को अभिव्यक्ति मिली है। भारी क्रोध से जब अभिशाप दिया जा रहा है, तब उस काव्य के साथ शक्रा रागिनी में ध्रुपद शैली का प्रयोग दिखाई देता है, यथा—“कौदिते हबे रे पापिष्ठा”। इस प्रकार हास्य-रुदन आदि की अभिव्यजना के कितने वैचित्र्य मिलते हैं, उसका उल्लेख मैंने पहले किया है।

गुरुदेव ने गान में स्वर-संयोजन के कुछ मूल आदर्श निश्चित किए थे। यथा, वीर्यरस पूर्ण सशक्त उल्लास के गानो में द्रुत छन्द का प्रयोग होगा और स्वर क्रमच्युत कटे-कटे से रहेंगे एवं कुछ स्वरो का प्रयोग लघन-प्रणाली से किया जाएगा। करुण, विषाद के गानो की लय अपेक्षाकृत धीर होगी, स्वर-संयोजन कटे-कटे या लघन-प्रणाली से नहीं होगा, किन्तु उसमें मीड का आधिक्य भी नहीं रहता है, छोटे-छोटे स्वरालंकार रहते हैं। विशेष रूप से खमाज, बिहाग, भैरवी, मिश्रमुलतानी इत्यादि रागिनियों में निबद्ध वेदना के गानो को सुनने पर यह बात स्पष्ट हो जाती है। गम्भीर प्रकृति के गानो में मीड का काम अधिक रहता है, इस प्रकार के गानो की लय भी बहुत धीर है। इस प्रकार के गानो में ऋतुसंगीत और धर्मसंगीत दोनों हैं। इसके अलावा गानो की भाषा में जहाँ गम्भीर, विस्तार का भाव प्रकट होता है, वहाँ एक-दो स्वरो पर शब्द ठहरते, मूर्त होते हैं। इन स्वरो का प्रयोग मीड से, एक से दूसरे स्वर पर धीर भाव से जाने के ढंग से होता है। सुनने पर कई बार ऐसा लगेगा कि गायक एक स्वर पर ही खड़ा है। “तुमि रबे नीरबे” और “जीवन मरणेर सीमाना छाडाये”—इन दो गानो से मेरी बात प्रमाणित हो जाएगी। और एक प्रकार के गान हैं जिनमें

मीड का प्रयोग नहीं है। छोटे-छोटे स्वरालंकार हैं, कटे-कटे-से स्वर नहीं या लघन भी नहीं है, एव छन्द द्रुत है। इस प्रकार के गानों के अच्छे उदाहरण हैं बाउल-आदर्श से रचित गान, इन गानों में वेदना मिलती है, किन्तु उस वेदना के अन्तर में जो आनन्द है, उसकी अभिव्यक्ति ही उसका वैशिष्ट्य है।

जब हम भावों का पारस्परिक आदान-प्रदान करते हैं, तब वाचन की विशेष भूमिका अधिक उपयोगी सिद्ध होती है—जैसे किसी सकल्प का तीन बार उच्चारण कर प्रतिज्ञा करने पर मन की दृढ़ता प्रकट होती है, जिसे ही हम कहते हैं—“तीन बार कसम उठाना।”—गुरुदेव ने कई गानों में किसी-किसी शब्द के द्वारा मन की दृढ़ता प्रकट करने के लिए उसी शब्द का एक के बाद एक तीन बार उच्चारण किया है। कई गानों में ऐसे उदाहरण मिलते हैं, जैसे

- १ येते यदि हय हबे, हबे, हबे गो
याब याब याब तबे।
- २ ना, ना गो ना, कोरो ना भावना
- ३ एसो, एसो आमार घरे
एसो आमार घरे
- ४ सब दिबि के, सब दिबि के,
सब दिबि पाय आय, आय, आय।
- ५ येयो ना, येयो ना, येयो ना फिरे।
- ६ एबार
उजाड करे लओ हे आमार
या किछु सम्बल।
फिरे चाओ, फिरे चाओ,
फिरे चाओ ओगो चञ्चल।
- ७ फिरे चल, फिरे चल, फिरे चल माटिर टाने।

ठीक जिस प्रकार गान में शब्द का उच्चारण कर गान गाया जाता है, उसी प्रकार उल्लिखित गानों में शब्द लिखे गए हैं।

इस प्रकार और भी विविध प्रकार से आलोचना करने पर पता चलेगा कि गान-रचना में उन्होंने हमारे व्यावहारिक जीवन से मन के कई प्रकार के कई अभ्यास ग्रहण किए हैं एव इसी कारण उनके गान प्राण को झकझोरते हैं, ऐसा लगता है कि शब्द बोल रहे हैं।

प्रतिभासम्पन्न कवि होने के कारण किसी भी प्रकार के गान की रचना करने में उन्हें हर प्रकार से सुविधा थी। पुनः, गभीर सगीतानुरागी होने से वे भारतीय सगीत के मर्म तक पहुँचकर उसका रहस्य उद्घाटित कर सके थे, इतने प्रकार के गान सबके सामने रख सके थे।

उच्चांग हिन्दी गान का प्रभाव

उच्चांग हिन्दी गान से गुरुदेव किस प्रकार उपकृत हुए थे, इस विषय में हमें गुरुदेव की दो बहुमूल्य उक्तियाँ मिलती हैं। उन्होंने कहा है

“जनश्रुति है कि मैं हिन्दुस्थानी गान जानता नहीं, समझता नहीं। मेरे प्रारम्भिक काल के रचित गानों में हिन्दुस्थानी ध्रुवपद्धति की राग-रागिनी का साक्ष्य अत्यन्त विशुद्ध प्रमाण के साथ प्रतिभात है जो भावी पुरातत्त्वविदों के निदारुण वाद-विवाद की अपेक्षा कर रहा है। इच्छा होते हुए भी मैं उस सगीत को अस्वीकार नहीं कर सकता, उस सगीत से ही मैं प्रेरणा प्राप्त करता हूँ, जो यह बात नहीं जानते, वे हिन्दुस्थानी सगीत नहीं जानते।”

अन्यत्र उन्होंने कहा है

“हम बाल्यकाल से ध्रुपद गान सुनने के अभ्यस्त हैं, उसका आभिजात्य बृहत् सीमा में अपनी मर्यादा की रक्षा करता है। इस ध्रुपद गान में हमने दो बातें पाई हैं—एक ओर उसकी विपुलता, गभीरता, और दूसरी ओर उसका आत्मदमन, सुसंगति में अपने वजन की रक्षा करना।”

ध्रुपद की इस विपुलता, गभीरता, आत्मदमन और सुसंगति में अपनी रक्षा करने की मूल नीति को ही गुरुदेव ने अपने गानों में विशेष रूप से ग्रहण किया था। ध्रुपद के प्रभाव का यह एक बड़ा पहलू है। किन्तु यहाँ हमारी आलोचना का विषय है गुरुदेव के गानों में मिलनेवाले चार कलि के भागमात्र। ध्रुपद के प्रभाव से ही ऐसा हुआ है।

ध्रुपद गान में हमें स्थायी, अन्तरा, सचारी और आभोग नामक चार कलियाँ मिलती हैं। स्थायी में रागिनी जिस रूप में रहती है, अन्तरा में उसी रागिनी का भिन्न रूप दिखाई देता है। रागिनी एक ही होते हुए भी सचारी की स्वरसज्जा स्थायी और अन्तरा में से किसी से मेल नहीं खाएगी। आभोग की स्वरसज्जा साधारणतया अन्तरे की स्वरसज्जा की पुनरावृत्ति मात्र होगी। एक हिन्दी ध्रुपद गान सुन लेने पर इस बात का अर्थ स्पष्ट हो जाएगा। हिन्दी ध्रुपद गान के अनुकरण से रचित गुरुदेव के बगलाभाषा के चौताल के गान का यहाँ उल्लेख करता हूँ। जैसे

“स्वामी तुमि एसो आज
अन्धकार हृदय माझ।”

पहले ध्रुपद के जो सब गुण गुरुदेव की उक्ति से उद्धृत किए हैं, हिन्दी ध्रुपद के अनुकरण से बगला भाषा में रचित इस ध्रुपद गान में वे सभी गुण हैं, यह बात गान सुनने पर अच्छी

तरह से समझ में आ सकती है। इसके अलावा इस गान में बिहाग राग जिस प्रकार चार कलियों में विभाजित होकर सयोजित हुआ है वह भी ध्यान देने का विषय है। यह है ध्रुपदगान-रचना की मूल नीति।

हिन्दी ध्रुपद गान साधारणतया चौताल, आडाचौताल, सूलफाँक्ता तालों में रचित होते थे। दादरा या कहरवा जैसे लघुतालों में ध्रुपद-रचना की बात नहीं सुनी जाती। हिन्दी ध्रुपद के अनुकरण से गुरुदेव ने चौताल आदि विविध तालों में कई गानों की रचना की है। किन्तु दादरा और कहरवा तालों के गानों को भी चार कलियों में विभक्त कर ध्रुपद के नियम से स्वरसज्जा बिठाकर ध्रुपद के प्रति अपनी निष्ठा का जो परिचय वे दे गए हैं, ऐसा परिचय ध्रुपदियों के युग में भी नहीं मिलता। अतः हमें मानना पड़ेगा कि इसके द्वारा ध्रुपद गान ने प्रचलित नियम के बन्धन से मुक्ति पाई। इस प्रकार के गानों का नमूना अलग से उद्धृत करने का प्रयोजन नहीं है। दादरा ताल के बाउल और कीर्तनाग गान की धुनों में रचित गुरुदेव के गानों में इस प्रकार के चार कलियों वाले प्रचुर गान हैं।

दो कलियों की समष्टि के इस युग के हिन्दी खयाल-गान के अनुकरण से गुरुदेव ने जब बगला गानों की रचना की, तब देखा गया कि उन पर भी ध्रुपद के समान चार कलियों का प्रभाव है। दो कलियों के त्रिताल के गान के साथ अपनी ओर से और दो कलियों जोड़ दीं। मूल रागिनी को कायम रखते हुए उन्होंने सचारी की स्वरसज्जा की नवीन ढंग से रचना स्वयं की। उसका एक उत्कृष्ट उदाहरण है “आनन्दधारा बहिछे भुवने”। गान के आरम्भ की स्थायी और अन्तरा त्रिताल में रचित एक हिन्दी गान के अनुकरण से रचित है, किन्तु सचारी—“बसिया आछ केन आपन मने” से अन्तिम आभोग तक उनकी अपनी रचना है।

ठीक इसी प्रकार जब उन्होंने दो कलियों के हिन्दी टप्पा और ठुमरी गान को बगला भाषा में रूपान्तरित किया, तब भी देखा जा सकता है कि वे उन्हें चार कलियों में सजा रहे हैं। नमूने के तौर पर मैं दो गानों का उल्लेख करता हूँ, जैसे, “बन्धु रहो रहो साथे” एवं “कखन दिले पराये स्वपने वरणमाला”।

अतः गुरुदेव के गानों पर हिन्दी गानों के प्रभाव विषय पर विचार करते समय आरम्भ में उद्धृत गुरुदेव की दो उक्तियों को ध्यान में रखना होगा।

देशी संगीत का प्रभाव

‘लोकसंगीत’ शब्द का प्रयोग आज अत्यन्त प्रचलित होते हुए भी अंग्रेज-शासन के पूर्व भारत में इस शब्द का व्यवहार था, ऐसा नहीं लगता। यह शब्द हमें उनके शब्द Folksong या Folkmusic के अनुवाद रूप में मिला है। इस शब्द के पीछे एक इतिहास है।

अठारहवीं शताब्दी के मध्यभाग में यूरोप में यत्र-युग (मशीन-युग) का सूत्रपात हुआ। इसके बाद से ही प्राक्यत्रयुग की सभ्यता के साथ यत्रयुग की सभ्यता का पार्थक्य दिखाई दिया। अर्थात् पूर्वकाल की सभ्यता या सस्कृति ग्राम-निर्भर थी, और यत्रयुग की सभ्यता सम्पूर्ण रूप से नगर केन्द्रित हो गई। क्रमशः यूरोप की इतने दिनों की ग्राम-निर्भर सभ्यता को नवीन नगर-सभ्यता ने पूर्णतया ग्रास कर लिया और नगर यत्रयुग की सस्कृति के केन्द्र बन गए। इस परिवर्तन का प्रभाव संगीत में भी दिखाई दिया एवं संगीत में भी युगान्तरकारी परिवर्तन परिलक्षित हुए हैं।

यूरोप का संगीत यत्रयुग के बहुत पहले से ही नगर को केन्द्र मानकर हार्मनी संगीत के रूप में विकसित हुआ था। किन्तु इस युग में हार्मनी संगीत का जा रूप हम देखते हैं, उसका आरम्भ अठारहवीं शताब्दी के मध्य भाग से हुआ। इतने दिनों तक यूरोप की ग्रामजात प्राचीन संगीतधारा के अपने ढंग से प्रवाह में किसी प्रकार की बाधा उपस्थित नहीं हुई थी। किन्तु यत्रयुग के साथ-साथ ही उसके लिए अपना अस्तित्व बनाए रखना असम्भव हो गया। यूरोप के नवीन युग के नगरजात संगीत ने ग्रामो और नगरो में एक साथ व्यापक रूप से अपने को प्रतिष्ठित कर लिया जिससे ग्रामो की प्राचीन धारा के सभी स्रोत अवरुद्ध होने लगे। इस प्रकार की अवस्था में अष्टादश शताब्दी के मध्यभाग में यूरोप के नगरवासियों की नजर पहली बार ग्राम की प्राचीन प्रथा पर पड़ी। उस समय संगीत-रसिकों के एक वर्ग ने सोचा कि नव युग के धक्के से जब प्राचीन संगीत को बचाया ही नहीं जा सकता, तब अन्ततः ऐसी कोई व्यवस्था की जाए जिससे उसका चिह्न भी पूर्णतया लुप्त न हो जाए। इस चेतना के फलस्वरूप ही प्राचीन धारा की ग्रामनिर्भर सस्कृति के अग संगीत के सग्रह के प्रति रुझान दिखाई दिया। किन्तु इस काम के प्रति व्यापक उत्साह १९वीं शताब्दी के मध्यभाग में दिखाई दिया। इसका कारण था तत्कालीन यूरोप के रूमानी आन्दोलन में नवीन स्वादेशिकता-बोध का आविर्भाव। साहित्य और शिल्प के समान संगीत के माध्यम से भी प्रत्येक जाति अपने वैशिष्ट्य को जानने और उसे सबके समक्ष प्रकट करने की प्रेरणा अनुभव करने लगी। बड़े-बड़े संगीत-स्रष्टा अपने देश के संगीत-भंडार से विविध प्रकार के उपकरण सग्रह कर नवीन रूप में उसे सजाने की चेष्टा करने लगे।

उस समय से शुरू कर वर्तमान शताब्दी के आरम्भिक पच्चीस वर्षों में यूरोप के कई देशों में संग्रह का काम इतने आग्रह से चल रहा था कि वहाँ के किसी-किसी अंचल में संग्रह के उपयोगी प्राचीन गान-भंडार समाप्त हो गया। संग्रहकर्ताओं का उद्देश्य इस संग्रह द्वारा प्राचीन पद्धति के संगीत को नवीन रूप में समाज में स्थान दिलाना नहीं था। वे जानते थे कि ऐसा किसी भी दिन सम्भव नहीं है। वे अपने देश के प्राचीन संगीत का परिचय प्राप्त करना और उसकी सहायता से उस समय के लोगों की प्रकृति और उनके समाज को समझना चाहते थे। इसका और एक उद्देश्य नवसृष्टि के लिए प्रेरणा प्राप्त करना था। इसलिए इस प्रकार प्राचीन पद्धति के ग्राम और नगर-जात संगीत के इन दो पक्षों को समझाने के लिए १९वीं शताब्दी के मध्यभाग में उनका अलग नामकरण किया गया। ग्रामजात सभ्यता से विकसित संगीत को वे कहते थे **Folksong** और नगरजात संगीत हुआ **artsong**। इससे इन दो संगीतपद्धतियों में यह पार्थक्य दिखाई दिया कि ग्राम-सभ्यताजात संगीत ने शब्द एवं 'सुर' (धुन) को एक साथ समान प्राधान्य दिया है एवं ऐसे विचित्र 'सुरो' का आविष्कार हुआ जिनका बाह्य रूप सहज सरल होते हुए भी श्रोताओं के मन को आकृष्ट करने की असीम क्षमता इनमें है। दूसरी ओर नगरजात संगीत ने **chord, counterpoint** आदि के योग से 'सुरो' के इन्द्रजाल से सजी हार्मनी संगीत नामक सम्पूर्ण पृथक् संगीतपद्धति को जन्म दिया। इसके अलावा इस संगीत में कई विचित्र स्वरों को स्थान मिला। ग्रामजात संगीत प्रधानतः एकक संगीत था। नगरजात संगीत विशिष्ट स्थान पर सजा हुआ, बहुजन और बहु वाद्ययंत्रों के विचित्र स्वरसज्जा-सम्मिलन का संगीत हो गया। यूरोप आज इस हार्मनी संगीत का इतना अभ्यस्त हो गया है कि प्राचीन आदर्श का **Folksong** गाते समय भी यूरोपीय उसके साथ **chord** का व्यवहार किए बिना रह नहीं सकते। हार्मनी के आदर्श से सजाए बिना आज वे कोई भी गान सुनना नहीं चाहेंगे।

हमारे देश में अंग्रेज-आगमन के पहले के युग तक संस्कृति की समग्रधारा ग्राम के साथ जुड़ी हुई थी। अंग्रेज-युग में ग्रामकेन्द्रिक यह संस्कृति जब ग्राम का त्याग कर शहरमुखी होने लगी, तब प्राणवान् ग्राम-निर्भर संस्कृति का स्रोत सूखने लगा। अंग्रेज-युग के हमारे शहरों में विदेशी सभ्यता का प्रभाव सुप्रतिष्ठित होते हुए भी विलायत की नगरकेन्द्रित मशीनी सभ्यता के साथ ताल मिलाकर ये चल नहीं सके। इसीलिए विलायत की शहरकेन्द्रित प्राणवान् सभ्यता इस देश में निर्मित नहीं हो सकी। हमारे शहरों में ऐसी एक मिश्र और दुर्बल सभ्यता का प्रकाश दिखाई दिया जिसमें यूरोप की नगरसभ्यता के समान ग्राम को पूर्णतया उदरस्थ करने की क्षमता नहीं थी। किन्तु इस देश के नगरों में विदेश के व्यर्थ अनुकरण से ऐसी अवस्था की सृष्टि होने लगी जिसके फलस्वरूप ग्रामों की उपेक्षा होने लगी एवं इस अवहेलना के कारण ही ग्राम और शहर में एक व्यवधान खड़ा हो गया। इसका एक बड़ा नमूना है इस युग की शिक्षा-व्यवस्था। यूरोप के अनुकरण से विश्वविद्यालय के माध्यम से जैसी शिक्षापद्धति बनी, उसके साथ पूर्वयुग की ग्रामकेन्द्रित शिक्षा व्यवस्था के साथ कोई योग नहीं रहा। किन्तु भारत के प्रत्येक चिन्ताशील मनीषी ने एक स्वर से स्वीकार किया है कि अंग्रेज युग की यह शिक्षापद्धति हमारे देश के लिए व्यर्थ सिद्ध हुई है। इसीलिए गुरुदेव

और महात्माजी ने जिस नूतन शिक्षापद्धति का आदर्श स्थापित किया, वह है ग्रामकेन्द्रिक।

चित्र, स्थापत्य, मूर्तिकला और शिल्पकला में भी इसी प्रकार का गलत मार्ग हमने अपनाया था। यूरोपीय शिक्षा के कारण हम ग्रामकेन्द्रिक शिल्पप्रथा की अवहेलना और उपेक्षा करने के अभ्यस्त हो गए थे। ठीक इस प्रकार की अवस्था में विदेशी हेवेल साहब और शिल्पाचार्य अवनीन्द्रनाथ ने हमारे देश को बचाया। विदेशी शिल्प के व्यर्थ अनुकरण की प्रवृत्ति से उन्होंने हमारी रक्षा की। इन्होंने ग्रामजात प्राचीन प्रथा का आधार लेकर नवीन शिल्पपद्धति की सृष्टि की।

भारतीय नृत्यकला का जो नवयुग आज हम देख रहे हैं, उसकी प्रेरणा का एकमात्र स्रोत है हमारा ग्रामकेन्द्रिक प्राचीन नृत्य और नृत्याभिनयधारा। अंग्रेज-युग के प्रारम्भ से ही हम शहरवासियों के मन में ग्राम के प्रति अवज्ञा का मनोभाव इतना तीव्र हो गया था कि हमने ग्रामकेन्द्रिक भारतीय नृत्यकला का रस ग्रहण करने की कोई चेष्टा ही नहीं की, उसे निम्नस्तर का शिल्परूप समझकर घृणा की थी। इस मनोभाव के कारण गाँवों का कई प्रकार का नाच नष्ट हो गया। किन्तु गुरुदेव के प्रयास से जब शिक्षितों में पुनः नृत्य-आन्दोलन शुरू हुआ तो सभी को गाँवों के आगे ही हाथ पसारना पड़ा। आज भारत के सभी नृत्य-आन्दोलनों के लिए प्रेरणा का एकमात्र उत्स-स्थल है ग्राम। मात्र संगीत के क्षेत्र में इसका व्यतिक्रम दिखाई दिया। हमारे शहरवासी शिक्षितों में यूरोपीय संगीतचिन्तन ने आलोडन, विचारमथन की सृष्टि अवश्य की, किन्तु भारतीय संगीत से हमारा मन विमुख नहीं हुआ। हमने विदेशी संगीत को समझने की चेष्टा की है, उसे ग्रहण भी किया है, विशेष रूप से वाद्ययंत्र-संगीत की दृष्टि से, किन्तु उसके प्रभाव से हमारी आत्मविस्मृति नहीं हुई है, हम अपने को नहीं भूले हैं। हमने यह कहना नहीं सीखा कि हमारा संगीत यूरोपियों के संगीत की तुलना में कुछ नहीं। शहरवासी भी प्राचीन संगीत को मन-प्राण से पसन्द करते हैं।

भारतीय संगीतपद्धति को लेकर पहले जो विस्तृत आलोचना की गई, उसमें हमने देखा कि हम मार्ग या उच्चाग और देशी नामक दो संगीत धाराओं के वाहक हैं। दोनों संगीत 'सुर' (रागिनी) शब्द और छन्द में रचित गान हैं। किन्तु मार्ग संगीत-पद्धति 'सुर' या रागिनी और छन्द को शब्द की अपेक्षा अधिक प्राधान्य देती है और देशी पद्धति में शब्द और 'सुर' को समान स्थान दिया जाता है। मार्ग संगीत में पाँच स्वरों से कम स्वरों के गान के लिए स्थान नहीं है, जबकि देशी संगीत में तीन से सात स्वरों के गान हैं। भाव की दृष्टि से उच्चाग संगीत ने भक्ति और प्रेम को ही प्राधान्य दिया, जबकि देशी संगीत में विविध भावों की अभिव्यक्ति दिखाई देती है। गान में कहानी कहना, व्रतकथा, छड़ा, 'वचन' गान, उत्सव-अनुष्ठानादि के गान, विविध भावों के प्रेम-गान, देवता के प्रति भक्ति और प्रेम के गान-इस प्रकार के विविध भावों के गान हैं। ग्राम्य जीवन की विविध हास्य-रुदन की घटनाओं व विषयों को लेकर कितने ही विचित्र गानों की रचना हुई और वे गाए जाते रहे हैं। बंगाल में अंग्रेज-युग में देशी संगीत का विषय-वैचित्र्य और भी बढ़ गया है, इस युग की शिक्षा में शिक्षित संगीतकारों की अनुभूति के प्रसार का यह सुफल है। एव बंगाल

के गान मात्र देशी संगीत के आदर्श से परिचालित हैं, मार्ग संगीत का प्रभाव वहाँ फलप्रद नहीं।

हमारे देश में इन दो पद्धतियों के गान का जन्म प्राचीन काल की सभ्यता के समय में हुआ एव आज भी उसी आदर्श के अनुसार नगर और ग्राम में समान प्राधान्य कायम है। ऐसा होने पर ही देखा जाता है कि इस युग की भारतीय नागरिक सभ्यता यूरोपीय प्रभाव से परिचालित होते हुए भी गान के मामले में भारत की ग्रामजात प्राचीन धारा का ही अनुसरण किया गया। अतः जिस कारण से यूरोप में *folksong* या *artsong* शब्द का उद्भव हुआ, हमारे देश के संगीत में इस प्रकार का कोई सशक्त कारण आज तक नहीं रहा। इसीलिए 'लोकसंगीत' शब्द का ठीक विलायती अर्थ में व्यवहार न कर, उसके द्वारा हम यह बताना चाहते हैं कि अंग्रेजी शिक्षा में अशिक्षित ग्रामवासियों के सब गानों में उच्चाग हिन्दी संगीत का कोई परिचय नहीं मिलता, किन्तु गठनपद्धति और गीतरीति में बंगाल के शहरों एवं गाँवों के गान एक ही आदर्श का अनुसरण करते हुए भी शहरवासियों के गान को लोकसंगीत कहने का साहस कोई नहीं करेगा। उन्हें आधुनिक गान, रागप्रधान गान, भावप्रधान गान, या प्रगतिवादी गान कहना होगा। यूरोप का 'लोकसंगीत' अकेले का गान या एक ही गान को सब मिलकर एक ही ढंग से गाने का गान था। हमारे देश का मार्ग और देशी दोनों प्रकार का संगीत आज भी अकेले गाने के आदर्श को मानकर चलता है। यूरोप के समान विचित्र स्वरसज्जा के जाल में सजा हार्मनी संगीत यह नहीं है। अतः हमारे देश में यूरोप के *folksong* शब्द का यदि बंगला (हिन्दुस्थानी) प्रतिशब्द की रचना की जाए तो सर्वाधिक उपयुक्त शब्द है 'देशी'। और *artsong* शब्द का उपयुक्त प्रतिशब्द है 'मार्ग' संगीत।

संगीत के मामले में हम यूरोप से प्रभावित अवश्य नहीं हुए हैं, किन्तु उच्चाग संगीत के आभिजात्य के गर्व के कारण हमने अपने संगीत के साथ किस प्रकार व्यवहार किया, यह उल्लेखयोग्य है।

एक समय बंगाल में उच्चाग हिन्दी संगीत-अनुरागी उस संगीत के प्रति इतने अनुरक्त थे कि वे यह सोच भी नहीं सकते थे कि भारतीय संगीत का अर्थ और कोई गान भी हो सकता है। शिक्षित धनी नगरवासियों में प्रचलित कीर्तन या रामप्रसादी गान की प्रथा होते हुए भी उच्चाग संगीत के अनुरागी इनका गान नहीं करते थे, वरच इन्हे निम्न स्तर के गान मानते थे। और पल्ली-अचल के अन्यान्य गानों को तो वे गान ही नहीं मानते थे। उन्होंने या तो हिन्दी भाषा में गान लिखे, या उच्चाग हिन्दी गान का हूबहू अनुकरण कर बंगला भाषा में गान लिखे और उसी आदर्श से उनका गायन किया है। उन्होंने हिन्दी टप्पा, ठुमरी, भजन का गान किया, किन्तु बंगला के अपने गान को उन्होंने गाने योग्य नहीं समझा; ठीक हिन्दूसमाज के स्पृश्य-अस्पृश्य विचार के समान। कलकत्ता शहर में इस प्रकार का भेदभाव प्रबल था। १९वीं शताब्दी के कलकत्ता का शिक्षित धनी समाज उच्चाग हिन्दी संगीत का विशेष अनुरागी था। इसीलिए वे उसी आदर्श से सयोजित बंगला गान को अधिक प्रोत्साहित करते थे। मैंने पहले ही कहा है कि जब ग्रामों ने शहरों के प्रभाव से अपना पथ छोड़कर शहरों के पदानुसरण

करने का प्रयास किया है, तभी वे अपने मार्ग से हट जाने को बाध्य हुए हैं एवं जो गान उनमें प्रचलित थे, धीरे-धीरे वे उन्हें भी भूल गए हैं।

इस प्रकार की अवस्था में कलकत्ता निवासी ईश्वरचन्द्र गुप्त ने प्रथम बार बंगाल के गाँवों के प्राचीन गान और साहित्य की ओर ध्यान दिया और अन्य लोगों का ध्यान इस ओर आकृष्ट किया। उनके द्वारा प्रचारित आन्दोलन के मूल में यूरोप के इसी युग के इसी प्रकार के आन्दोलन का कोई प्रभाव था या नहीं, ठीक-ठीक नहीं कहा जा सकता। उन्होंने शहर के शिक्षित वर्ग का ध्यान आकृष्ट करने के लिए ई १८५५ में अपनी पत्रिका 'सवाद प्रभाकर' में प्राचीन और लुप्तप्राय 'लोकसाहित्य' या संगीत विषय पर प्रथम बार आलोचना शुरू की। इस पत्रिका के माध्यम से उन्होंने बंगाल के प्राचीन संगीत का उद्धार कर उसे प्रकाशित किया। उन्होंने उस समग्र संगीत के भाव, भाषा और इतिहास की आलोचना की थी, उसके 'सुर' (रागिनी, प्रतिमा) और ताल को लेकर कोई आलोचना नहीं की। उसके पश्चात् आज तक कई गुणियो ने बंगाल के विविध प्रकार के निजस्व देशी संगीत का संग्रह किया है एवं उसके भाव व भाषा को लेकर आलोचना की है, किन्तु उस संग्रह में 'सुर' और ताल की आलोचना नहीं है।

बाद में कलकत्ता के 'जातीय मेला' या 'हिन्दूमेला' के आन्दोलनों के द्वारा प्रदेश के संगीत और शिल्प के प्रति शहरवासियों का अनुराग बढ़ाने की चेष्टा की गई, किन्तु वहाँ उच्चांग हिन्दी संगीत के अलावा बंगाल के निजस्व देशी अर्थात् पल्ली गान को स्थान मिला या नहीं, ज्ञात नहीं। किन्तु बंगला भाषा के स्वदेशी भाव-उद्दीपक गानों का उद्भव पहली बार इस स्वदेशी मेले के शुरू से हुआ। संगीत के क्षेत्र में स्वदेशी मेले के आन्दोलन का यह एक विशेष अवदान है।

१२७४ बगाब्द (ई १८६८) के मेले के उद्बोधन-संगीत के रूप में बंगला भाषा का प्रथम राष्ट्रीय भाव-उद्दीपक गान गाया गया। देशी संगीत के आदर्श से रचित होते हुए भी इसकी रागिनी उच्चांग हिन्दी संगीत की थी। यथा, "मिले सबे भारत सन्तान" गान की रागिनी है खमाज और ताल है आड़ा ठेका। द्वितीय गान "लज्जाय भारत यश गाइब कि करे" गान की रागिनी थी बहार और ताल यत्। इसके पश्चात् इस मेले के उपलक्ष्य में और भी कई राष्ट्रीय संगीत की रचना हुई, किन्तु विशुद्ध बंगला ढंग से और सुर में किसी ने देशी संगीत की रचना की, पता नहीं चलता।

१२९० बगाब्द (ई १८८४) में प्रथम बार 'भारती' पत्रिका में बंगाल के देशी संगीत के लिखित रूप के प्रति गुरुदेव का आग्रह दिखाई दिया, जबकि उनकी आयु बाईस वर्ष थी। बाउल गान के संग्रह-ग्रन्थ की आलोचना के प्रसंग में गुरुदेव ने लिखा कि ये गान बंगाल के निजस्व गान हैं। उन्होंने प्रेदशवासियों से इनका संग्रह करने का आह्वान किया, ताकि ये गान लुप्त न हो जाएँ। उन्होंने यह भी कहा था कि 'भारती' में प्रकाशनार्थ भेजने पर उन्हें सानन्द प्रकाशित किया जाएगा। कुछ संग्रह प्रकाशित भी हुआ, किन्तु सभी काव्य मात्र हैं, 'सुर' (रागिनी, स्वरसज्जा) का उल्लेख नहीं है। शब्द या काव्य के रस पर सभी मुग्ध हुए, किन्तु 'सुर' की आलोचना के प्रति किसी का भी ध्यान नहीं गया।

इधर प्रथम गान लिखने से आरम्भ कर सत्ताईस (२७) वर्ष की आयु तक गुरुदेव ने देशी धुन की सहायता से जितने गान लिखे, उनमें प्रायः सभी कलकत्ता अचल में प्रचलित कीर्तन और रामप्रसादी 'सुर' में रचित हैं। जैसे

१ गहन कुसुम कुज माझे	मिश्र कीर्तन
२ आमि इ शुधु रइनु बाकि	रामप्रसादी
३ आमि जेने शुने तबु	कीर्तन
४ श्यामा एबार छेडे चलेछि	रामप्रसादी
५ आबार मोरे पागल करे	कीर्तन
६ सुखे आछि	मिश्र कीर्तन

इस आयु में रचित कुल ४०० गानों में से ये कुछ देशी 'सुर' के गान हैं।

गुरुदेव राजसाही और कुष्ठिया जिलों की जमींदारी के पर्यवेक्षण का भार ग्रहण करने के बाद ग्राम्य अचल के देशी सगीत के प्रत्यक्ष सस्पर्श में आए। तीस वर्ष की आयु में इस काम का दायित्व ग्रहण कर उन्होंने वहाँ के ग्राम्य अचल में और नदीपथ पर प्रायः दस-ग्यारह वर्षों तक प्रवास किया। उनके सांगीतिक जीवन में यह समय अत्यन्त महत्वपूर्ण है, क्योंकि उस समय में ही बगाल के ग्राम-अचल में रहकर उस वातावरण में देशी सगीत का प्रत्यक्ष परिचय प्राप्त करने का उन्हें सुयोग मिला। किन्तु उस समय तक उनके गानों में कलकत्ता अचल में प्रचलित कीर्तन, रामप्रसादी, बगला देशी विभास आदि का काफी प्रभाव परिलक्षित होता है। इस बार पहली बार बाउल के गान नाम से दो गान मिलते हैं। इस समय में देशी धुनों में रचित गान हैं

१ तोमरा सबाइ भालो	बाउल
२ ख्यापा तुइ आछिस आपन	बाउल
३ आमारे के निबि भाइ	कीर्तन
४ खौँचार पाखि छिल	कीर्तन
५ बडो वेदनार मतो	कीर्तन
६ ओहे जीवनवल्लभ	कीर्तन
७ भालोबेसे सखी	कीर्तन
८ ससारे मन दियेछिनु	कीर्तन
९ ओगो एत प्रेम आशा	कीर्तन
१० चाहि ना सुखे थाकिते हे	कीर्तन
११ एकबार तोरा मा बलिया	कीर्तन
१२ एबार यमेर दुयोर खोला	मिश्र
१३ तोमरा हासिया रहिया	मिश्र

१४ तोमार गोपन कथाटि	मिश्र
१५ आमरा मिलेछि आज मायेर	रामप्रसादी
१६ बँधु तोमाय करब राजा	विभास
१७ आजि शरत तपने	जोगिया विभास
१८ नयन तोमारे पायना	जोगिया विभास
१९ ओलो सइ ओलो सइ	मिश्र विभास
२० हृदयेर एकूल ओकूल	मिश्र विभास

चालीस वर्ष की आयु तक गुरुदेव द्वारा रचित देशी गानों की इन दो तालिकाओं से हम स्पष्टतः समझ सकते हैं कि बंगाल के कीर्तन की प्रचलित कुछ धुनों में ही इस समय में उन्होंने अधिक गान लिखे हैं, उसके पश्चात् ही उन्होंने बंगाल में प्रचलित उसकी अपनी रागिनी विभास में रचना की। देशी रागिनी के गानों में इन दो 'सुरों' का प्रभाव उनके परवर्ती जीवन की रचनाओं में भी मिलता है। किन्तु प्रश्न यह है कि कीर्तन 'सुर' में रचित जिन गानों का उल्लेख किया गया है एवं वे जिस रूप में गाए जाते हैं, उनके साथ बंगाल में प्रचलित कीर्तन का विशेष मेल दिखाई नहीं देता। यह बेमेल क्या है, इसे समझने के लिए बंगाल के कीर्तन गान के विषय में संक्षिप्त आलोचना की जरूरत है।

प्राचीन काल से भगवान् के नाम गुणलीला का उच्च स्वर में कीर्तन करने की प्रथा भारत में सर्वत्र प्रचलित है। मैंने पहले ही कहा है कि उत्तर और पश्चिम भारत में कुछ वैष्णव-मन्दिरों में मध्ययुग के भक्तों द्वारा रचित जो गान गाए जाते हैं उन्हें भजन न कहकर कीर्तन कहा जाता है, दक्षिण भारत में कृति या कीर्तन कहते हैं। महाराष्ट्र अचल में इस प्रकार की एक रीति के गान को भी कीर्तन कहा जाता है। कुछ लोग मिलकर जब एक निर्दिष्ट 'सुर', ताल, लय में स्वतंत्र पद्धति से राधा-कृष्ण नाम-गुणलीलात्मक जो गान करते हैं, बंगाल में उसे ही कीर्तन कहते हैं।

बंगाल में इस कीर्तन-गान का विशेष प्रचार श्रीचैतन्यदेव के साथ हुआ। उनके द्वारा प्रचलित दलबद्ध रूप में राधागोविन्द के नामगान को ही नाम-कीर्तन कहा गया। परवर्तीकाल में वैष्णव कवियों के काव्यगान को पदावली-कीर्तन या लीला-कीर्तन कहा गया।

पदावली-कीर्तन गान का प्रचार वैष्णवाचार्य श्रीनरोत्तम गोस्वामी ने किया। वे षोडश शताब्दी के आचार्य थे। वृन्दावन से लौटकर उन्होंने राजशाही के अन्तर्गत खेतरी में एक सम्मेलन का आयोजन किया। उस सम्मेलन में ही प्रथम बार प्रणालीबद्ध रूप से गौरचन्द्रिका गान के बाद लीलाकीर्तन या पदावलीकीर्तन की प्रथा का प्रवर्तन हुआ। उनके द्वारा प्रवर्तित उस लीलाकीर्तन गीतपद्धति का नाम दिया गया 'गडेर हाटि' (दुर्ग का पहाड़ी पथ) या गरानहाटि कीर्तन, क्योंकि खेतरी ग्राम गडेरहाट परगना में अवस्थित है। इस गीतपद्धति का लय विलंबित, दीर्घच्छन्द है। बाद में मनोहरसाही नाम से कीर्तन गान की और एक पद्धति का उद्भव हुआ, इसका लय और छन्द अपेक्षाकृत संक्षिप्त है, 'सुर' (रागिनी) की कारीगरी और मात्रा की जटिलता में यह समृद्ध हैं। रेनेटि, मन्दारिणी, झारखडी नामक

और तीन पद्धतियों की बात भी सुनी जाती है। ढप नामक कीर्तन के और एक ढग के बारे में कई लोग जानते हैं। सुना जाता है कि गत शताब्दी में इसकी उत्पत्ति हुई। यह गान अन्यान्य पद्धति के कीर्तन की अपेक्षा सहज है एवं इसका सहज माधुर्य है जिससे वह जनसाधारण को सहज ही आकृष्ट करती है, मुग्ध करती है।

गरानहाटि और मनोहरसाही कीर्तन की सृष्टि सगीत और काव्यरस के उच्चस्तरीय शिल्पियों द्वारा की गई। इन्होंने कठोर साधना कर वैष्णव-काव्यरस पर अधिकार प्राप्त किया और निष्ठापूर्ण साधना द्वारा सगीत की विविध रागिनियों और तालों का ज्ञान प्राप्त किया था। यही कारण है कि उपरोक्त इन दो पद्धतियों में गाई गई वैष्णव पदावली रागिनी और छन्द के ऐश्वर्य और वैचित्र्य से इतनी समृद्ध है एवं कलाविद् कीर्तनियों की सहायता के बिना इस कीर्तन-गान का आनन्द ले पाना या उसका रस ग्रहण कर सकना असम्भव है।

पदावली-कीर्तन में कथा की धारा कायम रखने के लिए या किसी पंक्ति को सुन्दर ढग से प्रस्तुत करने के उद्देश्य से कीर्तनिये कथकों के समान कभी असम छन्द में और रागिनी में या कथा की भंगि में जो कथाएँ कह जाते हैं, वह सब गीत-पद्धति का एक विशेष अंग है। इस प्रकार कथा-रचना में कीर्तनिये पूर्णतया स्वाधीन हैं। यहीं सगीत और काव्यरस के सम्बन्ध में उनके गान का वास्तविक परिचय मिलता है। कीर्तन का 'आखर' नामक एक विशेष अंग है। तान और आलाप में शब्दहीन 'सुर' (रागिनी) का विस्तार न कर यह गान रागिनी में शब्द का विस्तार खोल के साथ छन्द कायम रखकर करता है। इसे ही कहा जाता है 'आखर देना'। गुरुदेव ने आखर को कहा है 'कथार तान' (शब्द की तान-बोलतान)। कहा जाता है कि पदावलीकार वैष्णव कवि अपने गानों में शब्द या आखर स्वतंत्र रूप में लिखते थे। इनकी रचना गायक कीर्तनिया करते हैं। जिस प्रकार उच्चांग हिन्दी गान में उस्तादों को अपनी इच्छानुसार विविध स्वरसज्जा और छन्द के अलंकारों की रचना का सुयोग है, उसी प्रकार कीर्तन के गायक शब्दों के अलंकारों की रचना कर इस प्रकार का सुयोग प्राप्त करते हैं।

उच्चांग के कीर्तन में आखर या शब्द-विस्तार का प्राचुर्य था। ऐसा भी देखा जाता है कि मूलगान के शब्द की अपेक्षा आखर के शब्द कई गुना विस्तृत हैं। उच्चांग हिन्दी गान में जिस प्रकार राग-विस्तार या राग-विहार की क्षमता के ऊपर ही गायक का सम्मान निर्भर करता है, ठीक उसी प्रकार जो कीर्तनिये आखर-रचना के द्वारा शब्द-विस्तार से श्रोताओं को प्रभावित कर सकते थे, उन्हें सम्मान मिलता था।

कीर्तन सगीत से अल्पशिक्षित जनसाधारण की सगीतक्षुधा मिटाने के लिए ढप कीर्तन की उत्पत्ति हुई। अतः यह गान सुनकर जिस प्रकार सहज ही उसका रस ग्रहण किया जा सकता है, उसी प्रकार उसे सीखकर गाने में भी सामान्य सगीतपिपासुओं को कष्ट नहीं होता। रिकार्ड, गीत-कीर्तन-सगीत में हमें ढप कीर्तन का नमूना मिलता है। ढप कीर्तन में सहज तालों यथा तीन मात्रा, चार मात्रा, पाँच मात्रा और सात मात्रा के तेवड़ा ताल का अधिक व्यवहार होता है। बड़े तालों में निबद्ध गान इसमें नहीं मिलते।

देशी सगीत के आदर्श से रचित होने के कारण ही कीर्तन में सम्भवतः उच्चांग हिन्दी गान के समान राग-विस्तार या 'सुर'-विहार, तान, आलाप का सुयोग नहीं है। यद्यपि बड़े ताल के कीर्तन गान के समय शब्द के साथ मिलाकर स्वरसज्जा को घसीटकर गाना पड़ता है, किन्तु वह बिल्कुल ही स्वतंत्र वस्तु है। कहा जा सकता है कि ढप कीर्तन में बड़े ताल के कीर्तन के समान स्वर-कर्षण का गान नहीं है।

सुना जाता है कि पूर्वकाल में पदावली कीर्तन में उच्चांग हिन्दी गान के समान राग-रागिनी का व्यवहार था। किन्तु आधुनिक कीर्तनियों के गानों में उनका स्पष्ट परिचय नहीं मिलता। पदावली-कीर्तनियाँ जब गान करते हैं, तब कभी-कभी किसी-किसी रागिनी का आभास दिखाने का वे प्रयास करते हैं, किन्तु हिन्दी गान के समान उस रागिनी को पूरे गान के माध्यम से अन्त तक प्रस्फुटित करने का कोई प्रयास दिखाई नहीं देता। आखिर गाते समय इस रागिनी में निश्चय ही परिवर्तन हो जाता है। इसका एक कारण यह भी हो सकता है कि इस युग के कीर्तनियों को राग-रागिनी का ठीक परिचय प्राप्त करने के लिए किसी प्रकार की शिक्षा नहीं मिली, इसीलिए वे राग-परिचय भूल गए हैं।

वर्तमान काल में कीर्तन कहने से हम एक प्रकार के, कुछ विशिष्ट स्वरसज्जा के गान ही समझते हैं, जिसके साथ बंगाल के ग्रामीण अंचल की धुनों का विशेष मेल मिलता है। इन धुनों को किसी भी प्रकार प्रचलित उच्चांग हिन्दी रागिनी की श्रेणी में नहीं रखा जा सकता। इसीलिए बंगाली सगीतज्ञ इस 'सुर' (प्रतिमा विशेष, धुन विशेष) के गान के लिए साधारणतया 'कीर्तन का सुर' नाम का व्यवहार करते हैं। इस प्रकार 'सुर' अधिकतर सहज ताल के कीर्तन में ही अधिक प्रचलित हैं।

मैंने पहले ही कहा है कि बंगाल में कीर्तन गान कहने से खोल-करताल के सहयोग से विशेष ढग और 'सुर' के बगला-वैष्णवों के राधा-कृष्ण लीला विषयक भाक्तिरस के विशिष्ट गान ही समझा जाता है। किन्तु ई १८६७ में साधक विजयकृष्ण गोस्वामी के प्रयासों के फलस्वरूप इस प्रकार के गानों को विषय के इस कठोर बन्धन से प्रथम बार मुक्ति मिली। उस समय वे ब्राह्मसमाज के एक उत्साही प्रचारक थे। उन्होंने भक्ति और प्रेम के गानों को राधा-कृष्ण विषय से विच्युत कर निराकार ब्रह्म के प्रति भक्ति और प्रेम के कीर्तन ढग के गानों में रूपान्तरित किया। इसके बाद ही ब्राह्मसमाज में वैष्णवों के समान नगर-सकीर्तन शुरू हुआ। कुछ समय बाद व्यवसायी युग के प्रारम्भ से ही कीर्तन की पद्धति में रगमचीय गानों की रचना होने लगी। इस प्रकार कीर्तन के 'सुर' (धुन विशेष) और ढग ब्राह्मसमाज और रगमच में स्थान पा जाने से विषय की दृष्टि से वह अधिक विस्तृत हो गया। बाद में कीर्तन के 'सुर' एवं कायदे में प्रेम और हँसी-ठट्टा के गान भी रचे जाने लगे हैं। किन्तु यह स्मरण रखना होगा कि ब्राह्मसमाज या थिएटर (रंगमंच) में जिस ढग के कीर्तनों की रचना होने लगी, वे उच्चांग पदावली कीर्तन-गान के समान दुरूह नहीं, उनमें सहज कीर्तन का प्रभाव था।

गुरुदेव ने 'भानुसिंहेर पदावली' में राधा-कृष्ण के प्रेम को उपलक्ष्य रखकर पहली बार कीर्तन 'सुर' के गानों की रचना की थी। उसके बाद उन्होंने कीर्तन 'सुर' में लौकिक

प्रेम के गानो, आदि ब्राह्मसमाज के लिए उपयोगी उपासना गानो और एक-दो राष्ट्रीय सगीत की रचना की। इस प्रकार उन्होंने धीरे-धीरे राधा-कृष्ण लीला-विषय के प्रभाव से अपने को मुक्त कर लिया। जीवन के शेषार्ध में उन्होंने कीर्तन 'सुर' में प्रेम और धर्मसगीत के अलावा ऋतु सगीत की भी रचना की। किन्तु इन सब गानो को उन्होंने मनोहरसाही या गरानहाटि पद्धति के समान बड़े तालो के गान बनाना नहीं चाहा। गुरुदेव का लक्ष्य यह था कि सभी सहज धारा से कीर्तन का रस ग्रहण कर सके।

कीर्तन गान में साधारणतया देखा जाता है कि गान विलंबित लय में शुरू होकर क्रमशः उसका लय बढ़कर द्रुत हो जाता है या द्रुत लय के बजाय अन्य किसी ताल में परिवर्तित हो जाता है। यहाँ भी एक प्रकार का तालफेर था। उस 'सुर' और लय में शब्द संयोजित कर गायक को तो गाना पड़ता है। खोल के बोलो में भी उसी के अनुसार क्रमशः विलंबित से द्रुत छन्द के अलंकार बजते हैं। इस प्रकार धीरे-धीरे गान बढ़ता है जिससे गान पूरा करने में काफी समय लगता है। इस प्रकार की गीत-पद्धति हमें गुरुदेव के कीर्तन-गानो में नहीं मिलती। उन्होंने भी सहज कीर्तन के तीन, चार, पाँच और सात मात्रा के सहज तालो का ही गानो में व्यवहार किया।

मैंने पहले ही उल्लेख किया है कि वैष्णव कवि अपनी कविताओं के लिए आखर (शुरू में परिचयात्मक टीका) नहीं लिखते थे। १९वीं शताब्दी के शेषार्ध में गीतकार कीर्तन के आदर्श से गान-रचना के साथ उसके आखर भी खुद लिखकर देने लगे। प्राचीन प्रथा के समान आखर रचना की स्वाधीनता वे गायको को देना नहीं चाहते थे। गुरुदेव ने भी अपने कीर्तन 'सुर' के गानो में आखर रचना की स्वाधीनता गायको को नहीं दी। उन्होंने अपने गान आखर-सह खुद ही लिखे। आखर दिए गए गानो की स्वल्पता से हम समझ सकते हैं कि आखर देकर गाने की इच्छा उनकी नहीं थी। जीवन के प्रथमार्ध में कुछ गानो के लिए आखर-रचना की थी, किन्तु स्वर-संयोजन की दृष्टि से इन सब गानो में किसी प्रकार के अपने शिल्पनैपुण्य का परिचय नहीं है। अधिकांश गान कई कलियों में विभक्त हैं एवं प्रथम दो कलियों के हूबहू अनुकरण से अन्य सब कलियों का स्वर-संयोजन किया है। ऐसे कुछ गान हैं—“नयन तोमारे पाय ना देखिते”, “आमि जेनेशुने तबु भूले आछि,” “ओहे जीवनवल्लभ”, “के जानित तुमि डाकिबे”, “आमि ससारे मन दियेछिनु” और “तुमि काछे नाइ बले हेर सखा ताइ”।

गुरुदेव ने अपने परवर्तीकाल के गीतसंग्रह पुस्तक से “तुमि काछे नाइ बले” गान निकाल दिया था, सम्भवतः अपरिपक्व रचना समझकर। तालिका देखने पर समझा जा सकता है कि ये गान धर्मसगीत-श्रेणी के गान हैं, राधा-कृष्ण विषयक नहीं। परवर्ती जीवन में इस प्रकार के आखर दिए हुए गान उन्होंने और नहीं लिखे। कई वर्ष बाद मृत्यु के कुछ वर्ष पूर्व, यानी ई १९३७ में वर्षाभंगल के लिए रचित, “आमि श्रावण आकाशे ओइ” मल्लार रागिनी आधारित गान में इसका व्यतिक्रम दिखाई देता है। इसमें आखर जोड़े गए हैं। इच्छा थी कि आखर-सह गान अनुष्ठान में गाया जाए, किन्तु वैसा नहीं हो सका। आखर समेत गान प्रस्तुति के समय पता चला कि अन्यान्य कीर्तन गान के आखर के समान मूल गान

के साथ ठीक मेल नहीं बैठ रहा है, आखर जैसे अपना स्वातंत्र्य कायम रखने के लिए व्यग्र हैं। इसीलिए अन्य गानों के आखर के प्रति ममता न रखते हुए वर्षामगल-अनुष्ठान में आखर का परित्याग कर मूल गान ही गाया गया था।

आखर आदि वर्जित, बाउल प्रभावयुक्त और गुरुदेव के शान्तिनिकेतन-जीवन में जिनका सूत्रपात है, इस प्रकार के कीर्तनाग के गान को ही हम यथार्थ रावीन्द्रक कीर्तन कहते हैं।

गुरुदेव के इन कीर्तन-गानों का ठीक ढग से अनुशीलन करने पर अप्रचलित देशी 'सुर' के कई अच्छे नमूने मिल जाते हैं, जो आज कीर्तनियों में भी प्रायः सुने नहीं जाते। अनुमान किया जाता है कि इन सब 'सुरों' (धुनों) का इंगित उन्होंने पूर्ववर्ती रचयिताओं के कीर्तन-गानों से ही पाया था। उन्होंने उनमें कुछ का अपने गानों में हूबहू अनुकरण किया, कुछ में उस 'सुर' में सामान्य परिवर्तन कर उसे नए रूप में सजाने का प्रयास किया।

१३१२ बगाब्द (ई १९०५) में बगभग रद्द करने का आन्दोलन शुरू हुआ। गुरुदेव की आयु उस समय प्रायः चवालीस (४४) वर्ष के आसपास थी। उन्होंने पूर्व बगाल के बाउल-गायकों के एक प्रकार के गान की धुनों में कुछ गानों की रचना की। वे गान हैं

- १ आमार सोनार बागला
- २ ओ आमार देशेर माटि
- ३ ओरे, तोरा नेइ बा कथा बललि
- ४ घरे मुख मलिन देखे
- ५ छि छि, चोखेर जले
- ६ ये तोमाय छाडे छाडुक
- ७ ये तोरे पागल बले
- ८ यदि तोर डाक शुने केउ ना आसे

साधारण लोकसगीत के समान तीन, चार या पाँच स्वरों के ये गान नहीं हैं। इनमें पूरे सात स्वरों का व्यवहार है एवं बीच-बीच में कोमल स्वरों का भी प्रयोग है। मन्द्र सप्तक की ओर जिस प्रकार यह गान उतरता है, उसी प्रकार तार सप्तक के दो-तीन स्वरों तक इसकी ऊर्ध्व गति है। उपरोक्त गान बगाल की अपनी धुनों में रचित हैं। इनमें अन्य किसी रूप का मिश्रण नहीं है। ये धुने सहज और सरल हैं। गम्भीर भारी धुन या ताल के ये गान नहीं हैं। इस स्वरसज्जा में बसी के समान उदास कर देने वाली व्यथा से भरा आवेग है। कुछ गानों की भाषा और स्वरसज्जा का सामंजस्य मन को आकृष्ट करता है। लोकसगीत का यही विशेषत्व है। गुरुदेव के इन गानों में उस आदर्श का पालन हुआ है—यद्यपि ये जातीय सगीत हैं। यहाँ यह बता देना प्रयोजनीय है कि इस प्रकार की प्राचीन बाउल-धारा और 'सुर' के गान आज कम ही सुने जाते हैं। गत शताब्दी के अन्त में बगाल 'बाउलखेदा' (बाउल को भगाना) आन्दोलन के कारण अच्छे-बुरे कई गान नष्ट हो गए।

इसके अलावा इस युग के थिएटर, यात्रा और रिकार्ड-संगीत का प्रभाव साधारण बाउल-गायको पर पड़ा और उससे भी इस विधा को क्षति पहुँची। उस युग के बाउल 'सुर' के गान आजकल सामान्यतया सुने नहीं जाते, फिर भी उस गान का विशुद्ध 'सुर' रूप गुरुदेव के कई गानों में व्याप्त है।

बाउल-गायको के जीवनादर्श और उनके गानों की स्वरसज्जा और ढंग ने गुरुदेव के जीवन को विशेष प्रभावित किया था, इस सम्बन्ध में वे स्वयं ही लिख गए हैं

“जिन्होंने मेरा साहित्य पढ़ा है, वे जानते हैं कि मैंने अपने अनेक प्रबन्धों में बाउल पदावली के प्रति अपना अनुराग प्रकट किया है। जब मैं शिलाइदह में था, बाउल-दल के साथ सर्वदा ही मेरी मुलाकात और विचार-विमर्श होता था। मैंने अपने कई गानों में बाउल का 'सुर' ग्रहण किया है एवं कई गानों में अन्य राग-रागिनियों के साथ जाने-अनजाने बाउल 'सुर' का मिश्रण हुआ है। इससे पता चलेगा कि बाउल के 'सुर' और वाणी किसी समय मेरे मन में सहज भाव से मिल गई है।

“ मैंने ऐसे बाउल गान सुने हैं, भाषा की सरलता, भाव की गभीरता, 'सुर' के दरद में जिसकी तुलना नहीं है उसमें जिस प्रकार ज्ञान का तत्त्व है उसी प्रकार काव्यरचना है, वैसा ही भक्ति रस उसमें ओतप्रोत है। विश्वास नहीं होता कि लोकसाहित्य में ऐसी अपूर्वता और कहीं मिलती है।”

बाउल के आदर्श से रचित गान की आलोचना के पूर्व हमें जानना होगा कि बगाल का बाउल क्या है, और बाउल सगीत क्या है।

बाउल बगाल के मुक्तिपागल सगीतसाधक हैं। इनके जीवन में 'सुर' ही प्राण है, 'सुर' ही आनन्द है, 'सुर' ही-शब्द है, ये लोग 'सुर' के माध्यम से जीवन के मूल सत्य को समझने की कोशिश करते हैं।

ये लोग साम्प्रदायिक धर्म का पालन नहीं करते, इनमें हिन्दू, मुसलमान नहीं हैं। विधि-नियम, आचार-अनुष्ठान ये लोग नहीं मानते। शास्त्र के अनुशासन से ये नियन्त्रित नहीं हैं। कष्टसाध्य व्रत से भी ये सहमत नहीं हैं। इसीलिए बाउलो की साधना का नाम है 'सहजिया' साधना। इन्हें रसिक कहा जाता है, क्योंकि ये रसोपलब्धि की साधना करते हैं, ये आनन्दरस के अनुयायी हैं। ये लोग प्रेम की साधना करते हैं, जिस प्रेम का उद्देश्य केवल अनुरक्ति, प्रीति है। इनकी प्रीति 'अधरा' (जिसे धारण, ग्रहण नहीं किया जा सकता या अपार्थिव, अमूर्त) के प्रति है। किन्तु इस 'अधरा' को वे रूप के जगत् की सहायता से प्राप्त करना चाहते हैं। इसीलिए वे कहते हैं कि 'अधरा' की उपलब्धि के लिए 'धरा' (पृथिवी जगत्) का साथ करना चाहिए धरा के जगत्, रूप के जगत् के आनन्द को पहले समझने का प्रयास करो, तभी 'अधरा' की उपलब्धि कर सकोगे, तभी 'अधरा' के प्रति तुम्हारी अनुरक्ति सार्थक होगी। यह 'अधरा' ही है अन्य भाषा में 'मनेर मानुष' (आत्मज्ञ पुरुष, मन के मीत, अन्तर्यामी—अन्तरतरं यदयमात्मा)। इस 'मनेर मानुष' के प्रति भक्ति, श्रद्धा, पूजा का भाव बिलकुल नहीं है; बन्धु, सखाभाव के साथ भी पूर्ण मेल नहीं है, यद्यपि वह उसके निकट है। विरहकातर प्रेमिक-प्रेमिका के प्रेम के साथ इनके प्रेम का तत्त्व मिलता है, किन्तु

उसमे मिलन जैसी कोई बात नहीं है। मिलन होने पर क्या होगा, क्या करेगे, इस बारे में सोचने का उनके पास अवसर ही नहीं है। यह सम्प्रदाय इतना प्रेमपागल है। इनका कहना है कि इस 'मनेर मानुष' अधरा का स्थान इस देह में है—इसमें ही वह विद्यमान है, हम मूर्ख के समान भ्रम में पडकर बाहर ढूँढ रहे हैं। अर्थात् हम उसे बाहर की वस्तु मानकर विविध प्रकार के आचार-विचार, प्रक्रिया की सहायता से उसे प्राप्त करना चाह रहे हैं। किन्तु वह 'अधरा', वह 'प्राणेर मानुष' हमारे अन्तर में ही ओतप्रोत रूप से जुड़ा हुआ है। इस प्रकार अनुभूति की सहायता से उन्हें जानना इस सम्प्रदाय के लोगो का मूल सिद्धान्त है।

यह साधना गुरुपरम्परा की साधना है, इसीलिए ये लोग मानते हैं कि इस साधना में अग्रसर होने के लिए गुरु ही प्रधान अवलम्बन है। गुरु के अलावा अन्य कोई इस पथ पर अग्रसर होने का मार्ग दिखा नहीं सकता। इसीलिए इन्होंने अपनी साधना में गुरु को विशेष स्थान दिया है। कभी-कभी वे ऐसा भी कहते हैं कि 'अधरा' की उपलब्धि के लिए 'धरा' का साथ करना होगा, अतः वह 'धरा' ही हुई गुरु। और इस गुरु के श्रीचरणों की पूजा से ही अधरा का सन्धान मिल सकता है। इस प्रकार गुरुवाद का बड़ा कारण यह है, लिखे-पढ़े न होने की वजह से गुरु ही बाउलों के लिए वास्तव में शास्त्र है। पंडित, ज्ञानी ग्रन्थों का अध्ययन कर मन की क्षुधा मिटा सकते हैं, किन्तु अशिक्षितों के लिए ऐसा सम्भव नहीं है। यह सम्प्रदाय लिखने-पढ़ने वाला सम्प्रदाय नहीं है अतः इनके गुरु भी कुछ लिखने में समर्थ नहीं, उनके ज्ञान की बात, गूढ़ तत्त्व की बातें केवल गान की भाषा में ही वे बोलते रहे हैं। इसीलिए मैंने कहा है कि उनके सम्प्रदाय के लिए गुरु ही लिखित धार्मिक पुस्तकों के समान हैं, जिस कारण हिन्दुओं के लिए वेद, ईसाइयों के लिए बाइबल, मुसलमानों के लिए कुरान और सिखों के ग्रन्थ साहब अपने-अपने सम्प्रदाय के ईश्वर-समतुल्य पूजा-ग्रन्थ हो गए हैं।

आजकल हम साधारणतः उन्हें किस रूप में देखते हैं। मुँह पर दाढ़ी-मुँछ, लम्बे बाल, सिर पर जूड़ा बँधा हुआ, शरीर पर साधारणतया हाथकटा लम्बा जब्बा जानु के कुछ नीचे तक झूलता हुआ। भिक्षाजीवी। गान सुनकर जनसाधारण जो कुछ दे देते हैं उसी में वे खुश हैं। जो गीतवाद्य अनुशीलनस्थल के प्रमुख (आखड़ाधिपति) गुरु स्थानीय हैं, वे अपने स्थल को छोड़कर अधिकतर बाहर नहीं निकलते। पूर्वबंगाल के प्रसिद्ध बाउलों में ऐसे अनेक थे जो शारीरिक परिश्रम द्वारा अपने जीविकोपार्जन की व्यवस्था करते थे। गगन हरकरा गुरुदेव का चाकर था, लालन फकीर की पान की थोक दुकान थी और उनके गुरु पालकी-वाहक थे। बाउल स्त्री-पुत्र के साथ निवास करते हैं, गृहस्थी भी बसाते हैं, किन्तु ये जैसे हँस के समान हैं। जल में डुबकी लगाते हुए भी जल इनकी देह को भिगो नहीं सकता। वे जिस प्रकार घर बसाते हैं, उसी प्रकार किसी भी क्षण गृहस्थी समाप्त करने में भी उतने ही दक्ष हैं। ऐसे आत्मविस्मृत लोग ये हैं।

पंडितों के मतानुसार कहा जाता है कि इस प्रकार की साधना की धारा भारत की अत्यन्त प्राचीन प्रथा है। कहा जाता है कि वैदिक युग में भी इस प्रकार के एक सम्प्रदाय

का अस्तित्व था, उस सम्प्रदाय के लोग भी आचार-विचार नहीं जानते थे, अपनी इच्छा से ही चलते थे। कहा जाता है कि इसके बाद नाथयोगी का भी इस प्रकार का आत्मविस्मृत एव त्यागी सम्प्रदाय था। कहा जाता है कि भाव की दृष्टि से बौद्धगान और दोहा के साथ भी बाउलो के गान का काफी सादृश्य है। उस युग की बौद्ध सहजिया-साधना के साथ बाउलो की सहजिया-साधना का मेल कई लोगों ने अनुभव किया है। इसके अलावा सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि मुसलमान युग के सूफियों ने इनकी चिन्तनधारा और जीवनयात्रा-प्रणाली को विशेष रूप परिचालित किया है। तान्त्रिक युग के बौद्ध यद्यपि मुसलमान-सभ्यता के दबाव से मुसलमान हो गए, किन्तु वे तान्त्रिक बौद्धों के कई प्रकार के विन्यास को छोड़ नहीं सके। उस साधना की कई प्रकार की गुप्त प्रक्रियाओं को अपनी इस साधना का अंग बना लिया है। पड़ितो का यह भी विश्वास है कि 'भ्रम' के सूफियों में इस अचल के प्राचीन बौद्ध मत का प्रभाव फैला था। ऐसा न होने पर गुरुवाद में विश्वास करना और इस्लाम नीति-विरोधी नाच-गान को साधना के अंग रूप में ग्रहण करना उनके लिए सम्भव नहीं होता। जो भी हो, भारत में इस प्रकार सूफी और बौद्ध भावापन्न हिन्दूसाधना के सम्मिश्रण से हमने बाउल नामक एक विशेष सम्प्रदाय पाया है।

जब सभी धर्ममत मूल आदर्श से च्युत हो जाते हैं, तब उनसे कई प्रकार के मतवाद और दल की सृष्टि होती है। इन बाउलो में भी ऐसा ही हुआ था। इसी के फलस्वरूप आउल, नेडानेडा-दल, कर्ताबजा-दल, वैष्णव-बाउल या फकीर इत्यादि का आविर्भाव हुआ। बाउल गान पर भी यह दलगत प्रभाव काफी पड़ा। इसका बड़ा उदाहरण पश्चिम बंगाल में बाउलो के राधा-कृष्ण प्रेम के गानों, गौरनितार्ई विषयक भक्ति के गानों में मिला है।

इनमें प्रचलित गुप्त साधनप्रणाली मैंने देखी नहीं और मैं जानता भी नहीं। किन्तु जब ये गान की भाषा में आपस में भावों का आदान-प्रदान करने में विभोर हो जाते हैं, उस समय के वातावरण में मैंने घटो बिताए हैं। मैंने देखा है कि ये दल बनाकर गोलाकार में बैठ जाते हैं, बीच में काफी बड़ी जगह रहती है। प्रायः प्रत्येक के हाथ में एकतारा रहता है, किन्तु यह एकतारा पश्चिम भारत के भजन-गायकों का एकतारा नहीं है, पश्चिम के एकतारा को तानपुरा का छोटा सस्करण कहा जा सकता है। तानपुरे के चार तार के बदले इस पर एक तार या दो तार रहते हैं। बंगाल के बाउलो में प्रचलित एकतारा पूर्णतया भिन्न है एव मेरा व्यक्तिगत मत यह है कि पश्चिम बंगाल अचल के बाउलो का एकतारा सम्पूर्ण रूप से बंगाल की निजस्व वस्तु है। बंगाल के बाउलो का यह एकतारा मात्र उनके हाथों में ही देखा जाता है, भारत के अन्य किसी प्रदेश में यह दिखाई नहीं देता।

इस एकतारा के बाँस के दो पतले दाण्डों में से किसी एक डाँड को एक हाथ में दबाकर दूसरे हाथ की द्वितीय अंगुली से गान के छन्द-छन्द पर आघात कर तार झंकृत किया जाता है। तुम्बे का अंश कान के पास ले जाकर एकतारा बजाते हुए देखा गया है। इसका एक प्रधान कारण यह है कि तुम्बे के भीतर से एकतारा की झंकार जिस प्रकार कान में विशेष रूप से सुनी जा सकती है, वैसी अन्य किसी उपाय से सुनी नहीं जा सकती। तब ऐसा लगता है जैसे ससार विराट् 'सुर' में डूबा हुआ है।

कमर पर एक छोटा बायाँ बँधा रहता है, जो सामने की ओर थोड़ा झुका रहता है, कमर और बाएँ कंधे से फीते से झूलते वस्त्र के छोर से वह मजबूती से बाँधा रहता है। गान के साथ मेल बिठाते हुए मात्र बाएँ हाथ से बाएँ के ऊपर विविध प्रकार के बोलो से छन्द-प्रदर्शन करना होता है। बगाल के इस दल के बाउलो का बहुत बड़ा गुण है बाएँ हाथ से बाएँ के ऊपर ताल देना, दाएँ हाथ की एक अंगुली से एकतारा पंर ताल-ताल पर तार झकृत करना, पॉव मे कास्य नूपुर के शब्द के साथ नृत्य करना और साथ ही गायन करना। इस प्रकार स्वावलम्बन की इन बाउलो की क्षमता आश्चर्यजनक है। मेरे मत से बाउलो का यह विशेषत्व भी बगाल का एक निजस्व विशेष गुण है।

बाउल का नाच एक प्रकार का पॉचाली (पॉचाली रीति मे रचित गीत विशेष, पॉच-छ समासो से युक्त कातिपूर्ण पदावली) नाच है। किसी एक विशेष रीति मे बँधा नाच यह नहीं है, यानी यह विविध रगी है। बाउल ने जहाँ भी जैसा भी नृत्य-छन्द पाया, उसी को उसने सहज रूप मे ग्रहण कर लिया। जहाँ तक विदित हो सका है, किसी प्रकार के प्रयास से प्राप्त किसी नृत्य रूप को ये लोग पसन्द नहीं करते। गायन की रीति मे जितने प्रकार के छन्द इन्होंने पाए हैं, उन्हीं को नृत्य मे रूप प्रदान करने की चेष्टा से ही इनके नाच का उद्भव है, उसी मे वैचित्र्य और उत्कर्ष निहित है। जिन्हें नाचना अच्छा लगा है वे नाचते हैं, जिन्हे यह अच्छा नहीं लगता वे नहीं नाचते। गान के आनन्द को एक साथ गायन और नृत्य मे प्रस्फुटित करने की इनकी आकांक्षा से ही इस नाच का उद्भव है। उनका गान और नाच देखकर ऐसा नहीं लगता कि यह सूफी दरवेशो की 'समा' की प्रेमोन्मत्तता है। जब वे भक्त दरदी या मरमियो का 'संग' करते हैं तब उनकी आलाप-आलोचना की भाषा होती है गान। तब गायन करते या गायन सुनते उन्हें जो आनन्द अनुभव होता है, वह आनन्द ही उनके नाच के लिए मूल प्रेरणा है—यह प्रेमोन्माद से बाह्यज्ञानशून्य हो जाना नहीं है।

बाउल गान की धुन मे हमे दो भाग मिलते हैं। साधारण नियम से इस गान मे कितनी ही कलियाँ क्यो न हो, 'सुर' (धुन) पार्थक्य केवल प्रथम और द्वितीय कलि मे देखा जाता है। बाद की सभी कलियो का 'सुर' द्वितीय कलि का अनुसरण कर ही चलता है एव प्रथम कलि को छोड़कर अन्यान्य सभी कलियो का छन्द भी एक ही है।

मैंने अन्यत्र कहा है कि जमींदारी के समय ग्रामाचल मे रहने के दौरान गुरुदेव वहाँ के वैरागियो और बाउलो के गानो के साथ घनिष्ठ रूप से सम्बद्ध रहे और उन गानो ने उनकी रचना को प्रेरणा दी। उनके उन सहज सरल प्राण-मुग्धकारी गानो के माध्यम से उन्होंने जिस आनन्द का सन्धान पाया था, वह उनके जीवन मे चिरदिन के सम्पद स्वरूप रहा था। उन्होंने वहाँ संभवत और भी कई प्रकार के गान सुने थे, किन्तु इन गानो के समान इन अन्य गानो ने उनके मन को इतने गभीर रूप से आकृष्ट नहीं किया। इस अचल के 'सुरो' (धुनो) में एक अविमिश्र निजस्व रूप था, जो वहाँ के प्राण का 'सुर' था।

सम्पूर्ण लोकसगीत की भाषा सब समय सहज पल्लीप्राण की भाषा होगी। जिन लोगो के मुख से ये गान भाषा व 'सुर' द्वारा नि सृत होते है, वे चिरकाल से ही इस युग की

शिक्षा के आदर्श में शिक्षित नहीं, इसीलिए उनके गानों में कभी उच्च श्रेणी की साहित्यिक भाषा का स्पर्श नहीं रहता। विशुद्ध बाउल और अन्यान्य पल्लीगानों में राष्ट्रीय संगीत के समान उद्दीपन की वाणी नहीं रहती। इनका आदर्श पूर्णतया विपरीत है। इनके गान सर्वदा एक विशेष उन्माद के भाव के अवलम्बन से गठित हैं। कभी किसी अन्य भाव के साथ इस 'सुर' के मिलने का प्रयोजन नहीं रहता, क्योंकि ये एक ही भाव के भावुक हैं। गुरुदेव ने ही पहली बार बाउल गान की इस धारा में परिवर्तन किया है। स्वदेशी युग की प्रेरणा से इस गान के 'सुर' का अनुकरण कर उपरोक्त राष्ट्रीय संगीत की रचना कर उन्होंने बंगाल की गान-परम्परा के लिए एक नया मार्ग उद्घाटित कर दिया। इस समय के राष्ट्रीय संगीत में हमें आशा-उद्दीपन की वाणी पाते हैं, जो शब्द, छन्द, भाव की बलिष्ठता से भरपूर है। प्रचलित सहज भाषा में रचित जातीय संगीत के साथ बाउल और अन्यान्य पल्लीगान का 'सुर' और ढग सुन्दर ढग से सामंजस्य रखता है। इस दृष्टि से उन्हें पथप्रदर्शक कहा जाता है। मैंने पहले ही कहा है कि १९वीं शताब्दी में रूमान्नी आन्दोलन के युग में यूरोप में एक प्रकार के स्वादेशिकता-बोध का उन्मेष हुआ। उस समय कइयों का ग्रामसंस्कृति के प्रति विशेष आग्रह दिखाई दिया। उस प्रेरणा से कई बड़े-बड़े स्रष्टाओं ने अपनी सृष्टि के कार्य में ग्रामों से सहायता ली। यूरोप के विराट् आधुनिक वाद्ययंत्र संगीत सिम्फनी के प्रवर्तक हैडन (HAYDN) ने, जिन्हें "father of modern symphony" कहा जाता है, उस संगीत के लिए अपने देश में उस समय प्रचलित लोकसंगीत की कई धुनें एकत्र कीं और उसके साथ प्राचीन उच्च श्रेणी की संगीत-पद्धति का मिश्रण किया। अनुमान किया जाता है कि इसी प्रकार की कोई प्रेरणा संभवतः गुरुदेव को उस समय बंगाल के पल्लीगान की धुनों और ढग से मिली और इसने उन्हें जातीय संगीत की रचना के लिए प्रोत्साहित किया।

स्वदेशी युग की प्रेरणा ने उनके गान के लिए नया उत्स खोल दिया था, जिसकी धारा वैचित्र्य के साथ शेष जीवन तक प्रवाहित रही। ऋतुसंगीत, जातीय संगीत, प्रेमसंगीत, पूजा व धर्मसंगीत, यहाँ तक कि गीत-नाट्य में भी यह 'सुर' और ढग अत्यन्त सहज भाव से, सुन्दर ढग से शोभन लगा है। पुनः विशुद्ध बाउल तत्त्वादर्थ से रचित उनके बाउल गान इतने सुन्दर बन पड़े हैं कि भाव, भाषा एवं 'सुर' (धुन) के सम्मिलन से सभी गान किसी भी श्रेष्ठ बाउल गान की श्रेणी में स्थान ग्रहण कर सकते हैं, जैसे "आमि तारेइ खूँजे बेडाइ" और "आमि कान पेटे रइ"।

गुरुदेव की कलम से बाउलों के गानों का ढग अपेक्षाकृत सकीर्ण सीमा से ऊपर उठकर इस प्रकार बड़ा और विविधांगी हो उठा है। उनके बाउल 'सुर' के कई गान ध्रुपद के समान चार अंशों के हैं। स्थायी, अन्तरा और संचारी में स्वरसज्जा का वैचित्र्य है और आभोग ठीक ध्रुपद के समान अन्तरों का अनुसरण करता है। अधिकांश गानों में संचारी की स्वरसज्जा गुरुदेव की नवीन सृष्टि है। उन्होंने बाउलों के 'सुर' की गठन-प्रणाली के साथ मेल रख कर ही इनकी रचना की थी। इस कार्य में गुरुदेव को कई बार प्राचीन राग-रागिनियों और कीर्तन की धुनों की सहायता लेनी पड़ी है। बाउल का वैशिष्ट्य भी उसमें है, किन्तु

गानो की स्वरसज्जा में वैचित्र्य की सृष्टि हुई है। उनके बाउल-गानो में राग-रागिनियो को मिश्रण हुआ है, किन्तु बाउल-धुन के साथ उनका अद्भुत सामंजस्य है। नमूने के तौर पर मैं कुछ गानो का उल्लेख करता हूँ

‘वज्रमानिक दिये गाँथा, आषाढ, तोमार माला’ गान के सचारी यानी तृतीय अंश में जो स्वर-संयोजन है, उसमें देश रागिनी का रूप मिलता है। ‘आमि तारेइ जानि तारेइ जानि आमाय जे-जन आपन जाने’ गान के सचारी में पीलू रागिनी का संयोजन है। ‘रागिये दिये जाओ जाओ गो एबार याबार आगे’ गान गुरुदेव के बाउल ‘सुर’ के गान का एक उत्कृष्ट निदर्शन है। बाउल ‘सुर’ के साथ पीलू रागिनी इसमें भी मिश्रित हुई है, किन्तु ध्रुपद नियमानुयायी चार-भागो में यह ‘सुर’ (स्वरसज्जा) गठित नहीं है। गान बाउल ‘सुर’ में आरम्भ हुआ है, किन्तु गान किसी विशेष सुनिर्दिष्ट भाव से विभक्त नहीं है, अतः स्वर-संयोजन भी किसी निर्धारित नियमानुसार नहीं हुआ है, दो रागिनियों एक-दूसरे के साथ सश्लिष्ट हैं। गान के शब्दों के साथ जिस प्रकार स्वर-संयोजन आवश्यक समझा गया, उसी रूप में स्वरो ने अपने स्थान बनाए हैं। गान के प्रथम अंश में जिस वेदना की अभिव्यक्ति होती है, ‘सुर’ भी उसी के अनुकूल संयोजित है एवं शेष अंश में जहाँ उन्मत्त भाव की अभिव्यजना शब्दों से हुई है, वे स्वर भी इसी भाव को उभारने में सहायक हुए हैं।

बाउलो का प्रधान लक्ष्य रहा शब्दों की छन्दोबद्ध सहज गति। इसीलिए अन्यान्य लोकसंगीत की तुलना में बाउलगान छन्दोबहुल हैं। इसका एकमात्र कारण सम्भवतः बाउलो का नृत्य-आवेग है। भावों के आवेग से जब वे नाच उठते हैं, तब उस उन्मत्तता के लिए उस प्रकार के छन्द का प्रयोजन होता है। जिस छन्द को मनुष्य ने सहज ही स्वतः पाया है, वही सहज छन्द बाउलो का एकमात्र लक्ष्य है। सहज भाषा और सहज धुन के गान का छन्द भी सहज होना वाछनीय है। इसीलिए बाउलो के गान में हम तीन मात्रा के दादरा या कभी चार मात्रा के कहरवा जाति के छन्द का परिचय पाते हैं। इसी कारण गुरुदेव ने ताल की दृष्टि से बाउल गान में कुछ नवसृष्टि का प्रयोजन अनुभव नहीं किया।

१३१२ बगाब्द (ई १९०५) के स्वदेशी आन्दोलन के युग में पूर्वबंगाल के सारि गान की धुन में रचित एक जातीय संगीत हमें मिलता है। वह गान है “एबार तोर मरा गागे बान एसेछे”। सारि गान की धुन में बाद में अधिक गानों की रचना उन्होंने नहीं की। परवर्ती काल की रचनाओं में दो गान—“वसन्ते कि शुधु केवल फोटा फूलेर मेला” और “धानेर क्षेत्रे रौद्रछायाय” सुपरिचित हैं। “आज धानेर क्षेत्रे” गान की सहायता से ही गुरुदेव ने अपनी ४७ वर्ष की आयु में सारि गान को ऋतु-संगीत में परिणत किया।

बाउल, सारिगान और भटियाली में कई लोगो को पार्थक्य अनुभव नहीं होता, किन्तु असल में स्थिति ऐसी नहीं है। इनका स्वरविन्यास प्रायः एक ही है, किन्तु छन्द की गति में ये अलग हैं। भटियाली गान को लम्बा खींचकर या धर्षण से गाया जाता है, इसीलिए उसका छन्द अत्यन्त विलम्बित लय का है। निर्धारित छन्द का ताल प्रायः रहता ही नहीं। सारिगान की उत्पत्ति पूर्व बंग की नौकादौड़ के खेल से है, इसीलिए यह गान छन्द प्रधान है एवं सारि गान के प्रभाव से रचित गुरुदेव के सभी गान चार मात्रा के द्रुत छन्द

मे निबद्ध है। स्वदेशी युग मे गुरुदेव द्वारा रचित बाउल धुन के सभी गानो मे तीन मात्रा का छन्द है।

पश्चिम बंगाल के बाउलो मे पूर्वबंगाल के बाउलो के 'सुर' भटियाली 'सुर' या सारि गान के 'सुर' सुनाई नहीं देते। यहाँ के गानो पर यात्रा-प्रभावित राग-रागिनी की छाप अधिक है। किन्तु कुछ ऐसे 'सुर' सुने गए हैं जिनकी स्वरगठन-प्रणाली पूर्वबंगाल के बाउल, भटियाली और सारि गान की समगोत्रीय है।

बंगाल के निजस्व 'सुर' और ढग मे रचित गुरुदेव की एक नवीन गान-सृष्टि परिलक्षित होती है जिसे हम रावीन्द्रिक कीर्तन या रावीन्द्रिक बाउल कहते हैं। अर्थात् वे गान, जो आखर आदि वर्जित हैं, बाउल प्रभावयुक्त हैं और गुरुदेव के शान्तिनिकेतन-जीवन मे जिनका सूत्रपात है। वास्तव मे ये कीर्तन और पूर्वबंगाल के बाउल के 'सुर' के मिश्रण से उद्भूत एक विशेष 'सुर' (स्वरसज्जा, प्रतिमा) के गान हैं। जीवन के शेषार्ध मे ही इस प्रकार के गानो की सर्वाधिक रचना उन्होंने की है। इन गानो मे बाउल और सारि गान के समान जलद (द्रुत) लय का छन्द मिलेगा, किन्तु वे बाउल के समान केवल चार या तीन मात्रा के छन्द के ताल मे निबद्ध नहीं, इनमे तेवडा (७ मात्रा), झपताल का भी व्यवहार हुआ है। किन्तु त्रिताल, चौताल, धमार, आडाचौताल, सूलफाँक्ता आदि उच्चांग सगीत के तालो का प्रयोग इन गानो मे बिलकुल नहीं है। इस प्रकार के गानो के कुछ नमूने यहाँ दिए जा रहे हैं

१ ओरा अकारणे चचल	चार मात्रा का छन्द।
२ आमार की वेदना से कि जानो	तीन मात्रा का छन्द।
३ येते येते चाय ना येते	झपताल का छन्द।
४ लहो लहो तुले लहो	तेवडा ताल का छन्द।

हिन्दी मार्ग-संगीत के प्रभाव से रचित एक सम्पूर्ण नवीन ढग का कीर्तन गान है। यहाँ ध्रुपद के समान चार कलियों हैं एव स्वरसज्जा मे भी ध्रुपद के समान भाग दिखाई देते हैं। ५४ वर्ष की आयु मे रचित गान—“एइ तो भालो लेगेछिल” बाउल-कीर्तन मिश्रित 'सुर' का एक अपूर्व निदर्शन है। इतने बड़े गान के साथ देशी 'सुर' बड़े सहज भाव से मिल गया है। 'सुर' की पुनरुक्ति नहीं है। इस प्रकार की रचना का नमूना पहले नहीं मिलता।

विषय-वैचित्र्य की दृष्टि से इसके पूर्व रचित देशी धुन के गानो मे धर्म-सगीत की सख्या सर्वाधिक है, उसके बाद जातीय सगीत और मानविक प्रेम के गान हैं। ऋतु-विषयक गान मात्र एक-दो है। किन्तु इस समय से ऋतु सगीत को जिस प्रकार प्राधान्य मिलने लगा, उसी क्रम से इसी 'सुर' मे रचित जातीय सगीत की रचना बन्द हो गई। जीवन के आरम्भिक काल मे रामप्रसादी 'सुर' के कुछ गान मिलते हैं, किन्तु शेषार्ध में उस 'सुर' मे एक गान की रचना करते भी नहीं देखा गया। आरम्भ मे कीर्तन की विभिन्न धुनो और ढग के अनुसरण से कुछ गान लिखे गए किन्तु परवर्ती काल में इस प्रकार की रचना दिखाई

नहीं दी। बाद में नवीन ढग के देशी, मिश्र 'सुर' के गान रचित हुए। जैसे—“आजि ए निराला कुजे”, “पुरानो जानिया चेयो ना”, “रोदनभरा ए वसन्त” इत्यादि गान। “गहनकुसुमकुजमाझे” या “एकबार तोरा मा बलिया डाक”—इन दो गानों में जिस प्रकार प्रचलित कीर्तन 'सुर' सुनाई देता है, ठीक इसी 'सुर' के गानों की रचना उन्होंने और नहीं की। इन दो गानों के 'सुर' (रागिनी) का नाम है झिझोटी। किन्तु उच्चाग हिन्दी गान की प्रचलित रागिनी झिझोटी के साथ इस कीर्तन के 'सुर' का अधिक मेल नहीं दिखाई देता, जैसे हिन्दी गान की रागिनी झिझोटी के अनुसरण से गुरुदेव द्वारा रचित गान है—“तोमारि मधुर रूपे”। इसके साथ तुलना करने पर मेरी बात की सार्थकता का पता चल जाएगा।

जीवन के शेष २५ वर्षों में बाउल, कीर्तन या अन्य देशी गान के अनुकरण से गानों की रचना करते नहीं देखा गया। अर्थात् स्थायी के बाद अन्य कलियों में एक ही प्रकार के स्वर-संयोजन को वे पसन्द नहीं करते थे। ध्रुपद के समान रागिनी को चार भागों में सजाकर कविता के भिन्न अंशों में देशी ध्रुन और उच्चाग राग-रागिनी को साथ-साथ रखकर स्वर-संयोजन करने की चेष्टा की है। इसका ही एक उत्कृष्ट निदर्शन है, पूर्व उल्लिखित गान—“कृष्णकलि आभि तारेइ बलि”। किन्तु गान निबद्ध छन्द में गाने का नहीं, बल्कि इसे शब्द के अनुकरण से छन्द में गूँया जाता है।

कई व्यक्तियों के मन में यह प्रश्न उठ सकता है कि आरम्भ में मैंने गुरुदेव के जीवन के प्रथमार्ध में रचित देशी 'सुर' के गानों की तालिका में विभास रागिनी के कुछ गानों को स्थान क्यों दिया है। पूर्व और पश्चिम बंगाल के कई प्रकार के गान सुनकर यह समझा जा सकता है कि बंगाल का विभास इस अचल का ही 'सुर' (रागिनी) है। पल्ली अचल में विभास 'सुर' ऐसे अपने विशिष्ट रूप में अभिव्यक्त हुआ कि उसे पल्लीगान का सुर होना मान लेने का भ्रम होना स्वाभाविक है। पश्चिम के उस्ताद बंगाल के इस विभास से परिचित नहीं हैं, इसीलिए पंडित भातखंडे जिसे विभास कहते हैं वह पूर्णतया अलग है। उनके मत से बंगाल का विभास और देशकार रागिनी एक ही है।

बंगाल की विभास रागिनी की जाति औडव-षाडव है। आरोहण में मध्यम और निषाद वर्जित हैं तथा अवरोहण में मध्यम वर्जित है। राग की मूल गति है—सा रे ग प ध सा नि ध प ग रे सा। प्रचलित स्वरविन्यास इस प्रकार है—सारेगपध, पधनिध, पधपनिध, पगरे, सारगेगरेसा, सारे, रेग, गप, पध, धसा, निध, पधसा, निध, पसानिध, पगरे, सारेगरेसा। भातखंडे ने कहा है कि इस रागिनी में रे और ध कोमल होंगे। बंगाल के विभास में सभी स्वर शुद्ध हैं।

गुरुदेव के कुछ गानों को विभास रागिनी के गान कहा जाता है, किन्तु इनकी स्वरसज्जा में बंगाल के पल्ली अचल की ध्रुन की ऐसी छाप है कि इसे रागिनी-संगीत बताकर अलग नहीं रखा जा सकता, यथा, मिश्र विभास में उनके दो गान—“हृदयेर ए कूल ओ कूल” और “ओलो सद्, आमार इच्छा करे”। दूसरी ओर उस्तादी शैली में रचित विभास रागिनी व चौताल का गान—“ओठो ओठो रे—बिफले प्रभात बहे जाय रे” पल्ली अचल का गान

नहीं लगेगा। परवर्ती काल में गुरुदेव ने बगाल की विभास रागिनी में और कई गानों की रचना की है। उस्तादी शैली में रचित न होने से कई गुणी स्वभावतः ऐसा मानेंगे कि ये बाउल या इसी प्रकार की किसी पल्ली धुन के गान हैं। इसके कुछ नमूने हैं—“डाक्ब ना, अमन करे बाइरे थेके”, “ए बेला डाक पडेछे”, “निशिदिन भरसा राखिस” और “मेघेर कोले रोद हेसेछे”। इन्हें कई बार गलती से बाउल गान में पाई जाने वाली धुने माना जाता है, किन्तु ये गान बगाल के देशी विभास के गान हैं, जिन्होंने उच्च-निम्न सभी श्रेणियों के गायकों में स्थान बना लिया है।

बगाल के निजस्व देशी ‘सुर’ की प्रेरणा से गुरुदेव द्वारा रचित गानों की संख्या लगभग दो सौ है। संख्या की दृष्टि से अनुमान किया जाता है कि इस प्रकार के गानों में बगाली सुरकारों में वे अग्रणी हैं। स्वरसज्जा और भावों के वैचित्र्य में भी गुरुदेव सबसे आगे निकल गए हैं। रवीन्द्रकीर्तन या रवीन्द्रबाउल नाम से जो ‘सुर’ इन गानों के माध्यम से हमें आज मिलते हैं, नियमों के बन्धन के अन्तर्गत रखकर उन्हें अन्यान्य रागिनियों के समान नाम दिए जा सकते हैं, किन्तु यह कार्य गुणी सगीत-पंडितों का है।

उनके गानों की इस समीक्षा से यह बात समझ में आती है कि बगाला गान के जड़त्व की सम्भावना दूर करने के पथ पर अग्रसर होकर उन्होंने नवसृष्टि का मार्ग दिखाया है। गुरुदेव के अलावा उनके समसामयिक अन्य रचयिताओं में किसी-किसी ने इन देशी ‘सुरों’ (धुनों) में गानों की रचना की है, किन्तु उनमें गुरुदेव के समान इतना वैचित्र्य और प्राचुर्य नहीं था। इस युग में गीत-रचयिताओं में जिन्होंने लोकसगीत की धुनों के आधार पर गानों की रचना की है, उनमें अधिकांश जन ‘सुर’ और भाव की दृष्टि से अनुकरणकारी ही रहे। किन्तु आशा है कि जब इस दिशा में प्रयास किए जा रहे हैं तो सम्भवतः भविष्य में कोई सशक्त रचयिता इस क्षेत्र में सक्रिय होगा और गुरुदेव के समान नवीन पथ पर सफलमनोरथ होगा।

गान का विषयवैचित्र्य और कलिविभाग

बंगाल में गत दो सौ वर्षों में गीतकार के रूप में जो विख्यात हुए हैं, उनमें से प्रत्येक की रचनाओं पर स्वतन्त्र रूप से विचार करने पर पता चलेगा कि उनके गानों में विषयवैचित्र्य का अभाव है। वे प्रायः सभी एक-दो विषयों को लेकर ही गानों की रचना कर गए हैं। वे सम्भवतः किसी एक विषय के गानों की रचना में सफल हुए हैं, अन्य विषय के गानों में उन्हें सफलता नहीं मिली। जैसे, प्रेम के गानों की रचना में जो विख्यात हुए हैं, भगवद्भक्ति या पूजा के उनके गान वैसे जम नहीं सके। पूजा के गानों की रचना में जिन्होंने दक्षता का परिचय दिया, प्रेम के गानों में उनकी वैसी दक्षता प्रकट नहीं हुई। इस प्रकार विषयों की दृष्टि से उनके गान सीमाबद्ध थे। जैसे गत शताब्दी के निधुबाबू, वे बंगला भाषा के टप्पा गान के प्रवर्तक थे। वे कई उत्कृष्ट बंगला टप्पा गानों के रचयिता थे एवं उन गानों का प्रभाव समस्त ऊनविंश शताब्दी के बंगला गानों पर प्रबल रूप में दिखाई दिया। किन्तु विषय की दृष्टि से उनके सभी गान एक ही आदर्श के विरह-वेदन के गान थे। बंगाल के प्राचीन कीर्तन गानों में राधा-कृष्ण की प्रेमलीला का वैचित्र्य ही अभिव्यक्त हुआ है। शक्ति-उपासक और एक प्रकार की भक्ति के गानों का प्रचार कर गए। ब्राह्मधर्म के आन्दोलन के साथ हिन्दी ध्रुपद, खयाल की भगी में बंगला भाषा में कई उपासना-गानों की रचना हुई। गुरुदेव के समसामयिक बंगाली रचनाकारों में जिन्होंने बंगला गानों में वैशिष्ट्य का प्रवर्तन किया था एवं ख्याति अर्जित की थी, उनमें से द्विजेन्द्रलाल, अतुलप्रसाद और नजरूल के नामों का ही मैं उल्लेख करूँगा। इन सभी ने एक से अधिक विषय लेकर गानों की रचना की। फिर भी द्विजेन्द्रलाल ने स्वदेशी और हास्य गानों के कवि रूप में जितनी ख्याति पाई थी, प्रेम या भक्ति के गानों में उन्हें उतनी ख्याति नहीं मिली। अतुलप्रसाद के भक्ति और प्रेम के गानों ने ही बंगालियों को अधिक मुग्ध किया है। नजरूल के कुछ भावोत्तेजक गान और उर्दू गजल के आदर्श से रचित प्रेम के गान लोकप्रिय हुए, किन्तु उनके अन्य गानों ने जनसाधारण के अन्तर में वैसा स्थान नहीं बनाया।

विषयवैचित्र्य की दृष्टि से गुरुदेव के गान बहुमुखी हैं। एवं यह भी कहा जा सकता है कि प्रायः प्रत्येक विषय के गान रसोत्तीर्ण हुए हैं। गीतवितान के पूजा अंश के भिन्न-भिन्न विषयों के नाम हैं, गान, बन्धु, प्रार्थना, विरह, साधना और सकल्प, दुःख, आश्वास, अन्तर्मुख, आत्मबोधन, जागरण, निःशय, साधक, उत्सव, आनन्द, विश्व, विविध, सुन्दर, बाउल, पथ, शेष, परिणय। इस अंश में ही सब विख्यात स्वदेशी गान हैं। और द्वितीय खंड की प्रेम-रेणी में प्रेमवैचित्र्य और विभिन्न ऋतुओं व प्रकृति को लेकर गान मिलते हैं। इसके

अलावा इस भाग के विचित्र अंश में ऐसे कई गान हैं जो विषय की दृष्टि से ऊपर की किसी श्रेणी के अन्तर्गत नहीं आते। यह बात सभी जानते हैं कि लिरिक कविता के हिसाब से ये सब गान बगला की चिरकाल की सम्पद के रूप में गिने गए हैं। ऐसा निःसन्देह कहा जा सकता है कि इसके अलावा छह पूर्णांग नृत्यनाट्य की रचना कर बगला गान में वे एक नया अध्याय आरम्भ कर गए हैं। ये गीतिनाट्य लम्बे अर्से तक बगला सगीत के प्रेरणास्रोत रहेंगे। गुरुदेव और भी ऐसे कई विषयों के गानों की रचना कर गए हैं जिन्हें लेकर गान-रचना की बात उनके पूर्व किसी ने सोची भी नहीं। जैसे, खेल के गान, चलने के गान, पथ के गान, जन्मदिन के गान, विवाह के गान, मृत्युलोक की शान्ति के गान, खेती करने के गान, गृहप्रवेश के गान, खेती के गान, हँसीमजाक के गान, तृष्णा के जल के गान, दीन से भी दीन मनुष्य के प्रति समवेदना के गान, इनके अलावा शान्तिनिकेतन विद्यालय के विविध उत्सवों के लिए उपयोगी विविध गान। इस प्रकार मनुष्य के वास्तविक कठोर जीवन को विभिन्न दृष्टिकोणों से सगीत के रस से सिंचित करने का प्रयास बगलाल में अन्य किसी एक गीतकार ने कभी नहीं किया।

गान के कलि विभाग और उसके साथ मिलाकर स्वर-संयोजन में भी गुरुदेव के गानों से बगला गानों में कई प्रकार का वैचित्र्य आ गया है। अब उस वैचित्र्य को लेकर ही आलोचना करूँगा।

श्री कृष्णधन बन्धोपाध्याय ने अपने ग्रंथ 'गीतसूत्रसार' में ध्रुपद और खयाल का परिचय देते हुए कहा है, "ध्रुपद की रचना विस्तृत है एवं वह चार अंशों या कलियों में विभक्त है। चार तुकों के चार भिन्न-भिन्न नाम हैं, यथा स्थायी, अन्तरा, सचारी और आभोग। कई ध्रुपदों में केवल दो तुक ही मिलते हैं, यह विस्मृति या शिक्षा की त्रुटि का फल है।

"गान के प्रथम भाग का नाम है स्थायी, जिसे मुखड़ा किवा ध्रुवा (ध्रुव) कहा जाता है, इसे आरम्भ करने के लिए कोई 'सुर' निर्दिष्ट नहीं है।

"गान की द्वितीय कलि का नाम है अन्तरा, इसमें 'सुर' का एक नियम निर्दिष्ट है और वह यह कि यह प्रायः मध्य सप्तक के मध्य स्थान से आरम्भ होता है और तार सप्तक के सातवें आरोहण कर, तथा वहाँ (तार-सा) कुछ विश्राम कर राग विशेष के अनुसार कुछ और ऊपर जाकर अवरोहण करता है या इस तार-सा से ही अवरोहण कर स्थायी के 'सुर' के साथ मिलकर समाप्त होता है।

"गान की तृतीय कलि का नाम है सचारी, इसका नियम यह है कि मध्य सप्तक से सम्पादित होने वाले गान के स्थायी भाग के ही उच्चाश्र से अवरोहण कर गायक की क्षमतानुसार मन्द्र सप्तक में कुछ दूर अवरोहण कर, पुनः आरोहण कर वह सात पर समाप्त होता है। इसके बाद गान पुनः आरोहण गति अपना लेता है और तार सप्तक में कुछ दूर विचरण कर, पुनः अवरोहण कर मध्य सप्तक के किसी स्थान पर समाप्त होता है। इस प्रकार अवस्थापन्न कलि को आभोग कहा जाता है, यह गान की अन्तिम कलि है।

"रचना-कौशल के अभाव में आभोग की स्वर-सज्जा प्रायः अन्तरे के समान दिखाई देती है। इन चार कलियों के गायन का नियम इस प्रकार है स्थायी को बार-बार गाना

पड़ता है, उसके बाद अन्तरा गाकर पुनः स्थायी गार्द जाती है, उसके बाद सचारी उसके बाद आभोग और पश्चात् फिर स्थायी गाकर गान का समापन किया जाता है, सचारी गाने के बाद स्थायी गाने की रीति नहीं है, सचारी के बाद आभोग गाया जाता है।

“खयाल की रचना ध्रुपद की अपेक्षा सक्षिप्त है, इसमें सचरावर दो तुकों से अधिक का व्यवहार नहीं है, अर्थात् इसमें केवल स्थायी और अन्तरा का व्यवहार है। कभी-कभी इसमें तीन-चार कलियाँ भी रहती हैं किन्तु उन सबकी स्वरसज्जा अन्तरे के समान रहती है।”

टप्पा और ठुमरी में भी मात्र दो कलियाँ या तुक रहते हैं। खयाल के स्थायी और अन्तरा के नियम से ही स्वर-संयोजन किया जाता है।

ध्रुपद, खयाल, टप्पा और ठुमरी गान की कुल पक्तियों की सख्या के विषय में विचार करने पर पता चलेगा कि ध्रुपद गान की पक्तियों की कुल सख्या अधिकतर आठ रहती है, प्रत्येक कलि की दो पक्तियाँ। और खयाल, टप्पा और ठुमरी में कुल चार पक्तियाँ रहती हैं—प्रत्येक कलि दो पक्तियों से गठित। इन चार प्रकार के गानों का स्वर-संयोजन एक ही रीति से किया जाता है।

हिन्दीभाषी अचल के पल्लीसमाज में प्रचलित विविध प्रकार के गानों का स्वर-संयोजन खयाल के समान ही दो भागों में विभक्त कर किया जाता है। ग्रामीण अचलों में कई कलियों की समष्टि के लम्बे गान भी खूब चलते हैं, किन्तु स्वर संयोजन आरम्भ के स्थायी-अन्तरे के अनुकरण से ही किया जाता है। प्रत्येक कलि के परिवर्तन के समय स्थायी गाकर अन्य कलि उठाई जाती है। भारत के सभी प्रकार के पल्ली गानों में इसी प्रकार से स्वर-संयोजन होता है। पल्ली (छोटे गाँव) में दो पक्तियों के गानों से शुरू कर कई पक्तियों की समष्टि के बड़े गान भी मिलते हैं। प्रथम पक्ति बार-बार गाने की रीति ध्रुपद, खयाल, टप्पा, ठुमरी और देशी गान सब में है और स्थायी-अन्तरा के समान कलि-भाग तथा एक ही रीति से स्वर-संयोजन की इच्छा भी। मोटे तौर पर यहाँ है भारतीय उच्चाग और देशी आदर्श से रचित गानों का कलि-विभाग और उसके ‘सुर’ - गठन पद्धति का अधिक प्रचलित नियम।

गुरुदेव के गानों के कलिविभाग, पक्ति-समष्टि और उसके साथ मिलाकर स्वर-संयोजन की रीति की ओर ध्यान देने से पता चलेगा कि उच्चाग एवं देशी, दोनों संगीत-पद्धतियों में प्रचलित सभी नमूने इसमें मिलेंगे और इसके साथ उनका निजस्व नवसृष्टि का निदर्शन भी मिलेगा। इस दृष्टि से सब मिलाकर वैचित्र्य का जो नमूना उनके गानों में मिलता है, उस प्रकार का वैचित्र्य और किसी अकेले रचयिता के गानों में दिखाई नहीं देता एवं अनुमान किया जाता है कि इस पथ पर भी वे ‘एकमेवाद्वितीयम्’ हैं।

कुल तीन पक्तियों के गान से शुरू कर सोलह पक्तियों के गान का कलि-भाग गुरुदेव ने किस प्रकार किया है, उसके कुछ नमूने मैं यहाँ दे रहा हूँ। इनमें कुछ गान हिन्दी गानों के अनुकरण से रचित हैं। अन्य गानों की रचना उन्होंने स्वयं स्वाधीन भाव से की है।

कुल दो कलियों के गान

		कितनी पक्तियो से कलि विभक्त			
		स्थायी अन्तरा पक्ति-संख्या			
१	नूतन प्राण दाओ	लाचारी तोडी-धमार	१	२	३
२	विमल आनन्दे जागो रे	बहादुरी तोडी-धीमा तीनताल	२	२	४
३	बन्धु तोमाय करब राजा	विभास-एकताल	२	३	५
४	बाजाओ तुमि कवि	बहार-शूलफाँक्ता	३	३	६
५	शुभ्र आसने विराज	भैरव-आडाचौताल	३	४	७

यहाँ गानों का पक्ति-विभाग खयाल के नियम से किया गया है। अर्थात् इनकी कलियों खयाल के समान दो भागों में विभक्त है। स्वर-संयोजन भी इसी नियम से किया गया है। इस पक्ति-विभाग और स्वर-संयोजन में उनका विशेष हाथ नहीं है, क्योंकि तृतीय संख्यक गान को छोड़कर अन्य सभी गान हिन्दी गान के अनुसरण से रचित हैं।

कुल चार कलियों के गान

		कितनी पक्तियों से कलि विभक्त				
		राग और ताल	स्थायी	अन्तरा	सचारी	आभोग कुल पक्ति-संख्या
१	केमने फिरिया जाओ	भैरवी-चौताल	२	२	२	८
२	ए भारते राखो नित्य	सुरट-चौताल	३	२	२	९
३	दीप निबे गेछे मम	बिहाग-झपताल	२	३	२	१०
४	मम अन्तर उदासे	त्रिताल—	२	३	३	११
५	तुमि केमन करे गान	मि खमाज-कहरवा	२	४	२	१२
६	जारा काछे आछे तारा	मि सहाना-एकताल	२	४	३	१३
७	सफल करो हे प्रभु	मल्लार-त्रिताल	२	४	४	१४
८	भय हते तव अभयमाझे	बिहाग-चौताल	२	४	४	१४
९	आमि केमन करिया	आशावरी-एकताल	४	४	३	१५
१०	एसो हे एसो सजल	मल्लार-झपताल	४	४	४	१६

इस प्रकार उपरोक्त आठ से सोलह पक्तियों के बाद भी चार कलियों में विभक्त और भी गान है, किन्तु अधिक नमूने देने की आवश्यकता नहीं है।

ऊपर के सभी गानों की कलियाँ चार भागों में विभक्त हैं। इस दृष्टि से प्रचलित ध्रुपद के नियम के साथ इनका मेल है एवं चार कलियों में स्वर-संयोजन ध्रुपद के नियम से किया गया है। इस प्रकार के चार कलियों के गानों की रचना गुरुदेव ने सर्वाधिक की है। किन्तु यहाँ एक बात ध्यान देने योग्य है कि विशेष रूप से चार कलियों के गानों में

ऐसे अन्य सब ताल भी समाहित हैं, जो ध्रुपद के चौताल में नहीं हैं। चौताल के हिन्दी ध्रुपद में केवल चार कलियों का प्रयोग श्रेष्ठ है। अन्य तालों के गानों में वैसा दिखाई नहीं देता। किन्तु यहाँ देखा जाता है कि इस प्रकार के चार कलि-गानों में चौताल के अलावा झपताल का छन्द, तीन मात्रा एकताल का छन्द, चार मात्रा त्रिताल का छन्द, सभी मिल जाते हैं। इस दृष्टि से यह उल्लेखनीय है कि गुरुदेव के गान हिन्दी गान की मुक्ति का संकेत दे रहे हैं।

चार कलियों में विभक्त हिन्दी ध्रुपद गान की कविता के आदर्श से आवृत्ति करने पर ऐसा लगेगा जैसे वह बगला कविता के समान मुक्त-छन्द, गद्य-छन्द या अभित्राक्षर छन्द की कविता है। इसी कारण हिन्दी गान के अनुसरण से गुरुदेव द्वारा रचित कई बगला गान काव्यरसिकों को मुक्त-छन्द, गद्य-छन्द या अभित्राक्षर छन्द की कविता के समान लगते हैं। किन्तु चार कलियों में विभक्त उपरोक्त गानों में व्यतिक्रम मिलेगा। दो गानों—‘केमने फिरिया जाओ’ और ‘ए भारते’ को छोड़कर शेष गान छन्द और मेल से निबद्ध सुगठित कविता हैं। उच्चांग सगीत के चार कलियों के हिन्दी गानों के शब्द ठीक इस प्रकार छन्द से, नियम से सजे हुए नहीं हैं। गुरुदेव ने अपने गानों के कलि-विभाजन की प्रेरणा हिन्दी ध्रुपद गान से पाई थी, उस प्रभाव के कारण हिन्दी गान के अनुसरण से उस छन्द में गानों की रचना भी की थी, किन्तु उस प्रभाव से मुक्त होकर वे ऊपर उठ गए थे। इसीलिए चार कलियों के गान होते हुए भी बगला गान के शब्दों को बगला कविता के आदर्श, छन्द और मेल (पद्य के दो चरणों के अन्त में अक्षरसाम्य, तुक) की दृष्टि से विशुद्ध रूप प्रदान कर सके थे। यह भी उनका एक बड़ा कृतित्व था। छन्द और मेल की दृष्टि से विशुद्ध, चार कलियों में विभक्त बगला गानों के शब्द-संयोजन का यह जो रूप हमें मिला, गुरुदेव के पूर्व इस प्रकार का व्यापक प्रचार बंगाल में किसी ने किया था या नहीं, हमें विदित नहीं। उनके गानों में मुक्त छन्द के कई प्रकार के नमूने देखकर काव्यरसिक मानते हैं कि यह छन्द उन्होंने बड़े परिश्रम, कष्ट से पाया है। किन्तु गानों में मुक्त छन्द के अनुरूप शब्द-संयोजन ही गुरुदेव के लिए स्वाभाविक था, क्योंकि किशोरावस्था से ही हिन्दी गानों के अनुसरण से बगला गानों की रचना करते हुए, शिशुकाल से ही भ्राताओं के मुक्त छन्द में रचित हिन्दी गान के अनुसरण के ब्रह्मसगीत का गान करते हुए मुक्त छन्द के गानों की गति के साथ उनकी घनिष्ठता हो गई थी। इसीलिए जीवन के अन्तिम काल में हिन्दी ध्रुपद के प्रभाव से मुक्त विविध गानों के शब्दों का मुक्त छन्द में संयोजन बिना किसी संकोच के कर सके थे। यहाँ यह बात ध्यान देने योग्य है कि चार कलियों के गानों के शब्दों को कविता के छन्द में सुन्दर ढंग से सजाना मुक्त छन्द की अपेक्षा कठिन है।

ऊपर के सभी गान राग-रागिनियों के अवलम्बन से रचित हैं। देशी धुनों के गान भी इस दृष्टि से ध्यान देने योग्य हैं।

१ ‘नमो नमो निर्दय अति करुणा तोमार’ कुल पँच पक्तियों का गान है। स्थायी तीन पक्तियों की है और अन्तरा दो पक्तियों का है। यह गान कीर्तन की धुन में संयोजित

- है। केवल स्थायी और अन्तरायुक्त इतना छोटा गान कीर्तन की धुन में नहीं मिलता।
- २ 'ये तोरे पागल बले' कुल दस पक्तियों का गान है। स्थायी में दो पक्तियाँ हैं, प्रथम अन्तरा चार पक्तियों का और द्वितीय अन्तरा अंतिम चार पक्तियों का है। इसकी स्वरसज्जा अविकल रूप से प्रथम अन्तरे के समान है। दोनों अन्तरे पास-पास युक्त हैं, इसी धुन में रचित गान उच्चाग हिन्दी खयाल में भी मिलता है। यह गान बाउल धुन में रचित है।
- ३ 'भगे मोर घरेर चारि' कुल ४ कलियों और १५ पक्तियों का गान है। स्थायी दो पक्तियों की है, प्रथम अन्तरे में चार पक्तियाँ हैं, द्वितीय अन्तरे में पक्तियाँ चार ही हैं, तृतीय अन्तरे में पाँच पक्तियाँ हैं। द्वितीय और तृतीय अन्तरो की स्वरसज्जा अविकल रूप से प्रथम अन्तरे की स्वर-सज्जा के समान है। यह भी बाउल की धुन का गान है। कलि और उसके स्वर-संयोजन की दृष्टि से उपरोक्त गान और यह मान देशी पद्धति का एक अत्यन्त प्रचलित नमूना है।
- ४ 'आमार सोनार बागला' कुल ३९ पक्तियों का गान है। स्थायी तीन पक्तियों की है, शेष नौ कलियों में प्रत्येक चार पक्तियों की है। बाउल 'सुर' के इस गान की प्रथम तीन कलियों में स्वर-संयोजन तीन ढग से हुआ है। चतुर्थ कलि का स्वर-संयोजन द्वितीय कलि के समान है। इसके बाद से प्रति दो कलियों में एक के बाद एक तृतीय और द्वितीय या चतुर्थ कलि के स्वर-संयोजन की हूबहू पुनरावृत्ति हुई है। इस गान का उल्लेखयोग्य विषय यह है कि इस गान की प्रथम चार कलियों को अलग कर स्वर-सज्जा ('सुर') की दृष्टि से विचार करने पर पता चलेगा कि ध्रुपद के समान ही बाउल-सुर के चार भाग हैं। ध्रुपद का संयोजन जिस प्रकार स्थायी, अन्तरा, सचारी और आभोग में किया जाता है, उसी प्रकार इस गान में भी चार कलियाँ रहती हैं।
- ५ 'एबार तोर मरा गोंगि' कुल तेरह पक्तियों का गान है। स्थायी दो पक्तियों की है, अन्तरे में चार पक्तियाँ हैं, सचारी में तीन पक्तियाँ और आभोग में चार पक्तियाँ मिलती हैं। यह गान पूर्वबगाल के सारि गान के अनुकरण से रचित है, किन्तु इसमें ध्रुपद के समान चार भाग मिलते हैं। जैसे स्थायी, अन्तरा और सचारी का स्वर-संयोजन अलग-अलग हुआ है, आभोग का स्वर-संयोजन अन्तरे के समान है। इसके अलावा ध्रुपद के ही समान सचारी से स्थायी न गाकर सीधे आभोग गाना होता है। इस दृष्टि से यह भी एक उल्लेखयोग्य गान है।

उपरोक्त तालिका से यह स्पष्ट समझ में आ जाएगा कि गान के दो और चार कलियों में विभाजन और उसके साथ मिलकर स्वर-संयोजन करने में गुरुदेव ने पूर्वप्रचलित उच्चाग हिन्दी और देशी सगीत-पद्धति का विविध ढग से प्रयोग किया है। इस दृष्टि से उल्लेखयोग्य और कुछ गानों का उल्लेख अब मैं यहाँ करता हूँ।

“आमार प्राणेर’ परे चले गेल के” कुल २९ पक्तियों का गान है। किन्तु कलियाँ मात्र दो हैं। स्थायी चार पक्तियों की है और शेष पक्तियों (२५) का अन्तरा है। इसे अन्तरा

इस कारण कह रहा हूँ कि इसकी प्रथम पक्ति से अन्तिम पक्ति तक अविराम एक ही ढग से गाना पड़ता है। बीच की किसी भी पक्ति से स्थायी पर लौटने का कोई उपाय नहीं है। एव इस अन्तरे में भी स्वर-सज्जा की पुनरावृत्ति नहीं है। राग है मिश्र बिहाग।

‘एशुधु अलस माया’ कुल १६ पक्तियों का गान है एव पूरी पक्तियों की स्थायी है। इसमें कहीं भी दो भागों में गाने की व्यवस्था नहीं है। आरम्भ की पक्ति से अन्त तक एक ही ढग से गाकर गान समाप्त करना होगा। एक ही रागिनी इस गान के शब्दों के साथ विविध रूप में प्रस्फुटित हुई है। इसमें स्थायी, अन्तरा के समान स्वर-सज्जा का विभाजन नहीं है या पुनरावृत्ति भी नहीं है। रागिनी है मिश्र यमन।

‘एइ तो भालो लेगेछिल’ कुल २४ पक्तियों का गान है और पक्तियाँ इस प्रकार विभक्त हैं—२,४,६,६,६,६। गान की धुन बाउल और कीर्तन की मिश्रित धुन है। पाँच भाग होते हुए भी इसके प्रत्येक भाग में स्वर-संयोजन भिन्न-भिन्न है। और प्रत्येक कलि समाप्त कर बाद की कलि गाते समय मात्र ‘एइ तो’ शब्द गाना होता है। प्रथम पक्ति या कलि पूर्ण रूप से नहीं गाई जाती।

‘एसो एसो वसन्त धरातले’ गान की पक्तियों की कुल संख्या है २३। यह गान ८,४,३,३,५ पक्तियों के पाँच अंशों में विभक्त है। गान का राग है मिश्र वसन्त। सम्पूर्ण गान में यह मिश्र राग विचित्र रूप में मूर्त हुआ है। कहीं भी, किसी भी कलि में स्वर-सज्जा की पुनरावृत्ति नहीं है। कलि के अन्त में स्थायी पर भी लौटा नहीं जाता। प्रत्येक कलि के अन्त में केवल ‘एसो एसो’ एक बार गाना पड़ता है।

‘कृष्णकलि आमि तारेइ बलि’ कुल ४० पक्तियों का गान है। यह गान पाँच भागों में विभक्त है और प्रत्येक भाग में आठ पक्तियाँ हैं। इन आठ पक्तियों के अन्त में दो पक्तियाँ—‘कालो ? ता से यतइ कालो होक, देखेछि तार कालो हरिण चोख’—प्रत्येक कलि के अन्त में व्यवहृत हुई है एक ही स्वर-सज्जा में। कलि के अंत में गाई जाने वाली ये दो पक्तियाँ ही इस गान में स्थायी का काम करती हैं। गान की पाँच कलियों में प्रथम कलि और अन्तिम कलि की स्वरसज्जा एक समान है। शेष तीन कलियों में प्रत्येक की स्वरसज्जा पृथक् है। इसमें उच्चांग हिन्दी गान की रागिनी और देशी धुन का मिश्रण हुआ है। सुनने पर यह अशोभन बिलकुल नहीं लगेगा। इस गान को गाने का ढग बगाल की कथकता के समान है। यह गान तबला या पखावज के ताल में निबद्ध नहीं है। इसे आवृत्ति के छन्द में गाना पड़ता है। इसके अलावा उल्लिखित सभी गान किसी-न-किसी ताल के छन्द में निबद्ध हैं।

गुरुदेव के गानों के रस का यथार्थ आस्वादन करने के लिए संगीत और काव्य रस का समान अनुभूतिशील मन चाहिए। जो श्रोता या गायक गुरुदेव के गानों की रागिनी और छन्द को अधिक महत्त्व देते हैं और शब्दों को उसके बाद में स्थान देते हैं, वे इस संगीत के वास्तविक रसिक नहीं हैं। पुनः, जो उनके गान के काव्यरस पर जोर देते हैं और स्वरसज्जा व छन्द को गौण रूप में मानते हैं, वे भी इस गान का पूर्ण रस ग्रहण करने में अक्षम हैं। दो रसों के समान अधिकारी रवीन्द्र संगीत रसिकों की संख्या बगाल

मे बहुत कम है। वास्तव में रवीन्द्र संगीत रसिक गायको और श्रोताओं में अधिकतर गान की स्वरसज्जा और छन्द के माधुर्य को अधिक महत्त्व प्रदान करते हैं। काव्यरसिक लिरिक कविता के आदर्श से इन गानों का उपभोग करते हैं। किन्तु वे यह नहीं सोचते कि परिपूर्ण गान के रूप में उसका उपभोग करने के लिए गान की रागिनी और छन्द का व्यापक परिचय भी प्रयोजनीय है। रवीन्द्र संगीतरसिकों के लिए सब प्रकार के संगीत के सुर या रागिनी के घनिष्ठ परिचय के साथ-साथ काव्यरस के आस्वादन की चर्चा करना भी उचित है। उच्चांग संगीत के समान केवल राग-रागिनी के अलंकारों की ही इन गानों में प्रयोजनीयता नहीं है, इस प्रकार के गानों के लिए 'देशी' संगीत के आदर्श से काव्य और स्वरसज्जा को समान स्थान प्रदान करने की आवश्यकता है, जिससे जनसाधारण की संगीत रस-पिपासा मिटाई जा सके।

काव्यगीति

हमारे देश में बड़ी कविता का स्वर-संयोजन के साथ गान करने की रीति बहुत दिनों से प्रचलित है। इस देश में यूरोपीय साहित्य का प्रभाव फैलने के पूर्व तक प्रत्येक प्रदेश में कविता ही 'सुर' में गाई जाती थी। आज भी आधुनिक हिन्दी और उर्दू कवियों में यह प्रथा प्रचलित है।

दक्षिण भारत में मैंने विभिन्न भाषाओं की कविताओं को गान के रूप में पाठ करते हुए कवियों को सुना है। जयदेव के 'गीत गोविन्द' के समान काव्य आज भी गाकर सुनाया जाता है। दक्षिणभारत के नृत्यनाट्य विभिन्न रागिनियों और तालों में निबद्ध गीतकाव्यों पर निर्भर हैं। लोक साहित्य की गाथाएँ आज भी ग्राम-ग्राम में सुर में गाई जाती हैं और लोगों का मनोरंजन किया जाता है। गुरुदेव ने भी बड़ी कविता में स्वर-संयोजन कर कई गानों की रचना की—जो किसी कवि के गानों के अनुकरण से रचित नहीं हैं, सम्पूर्ण रूप से रावीन्द्रिक हैं।

इस विषय में गुरुदेव के गानों और पूर्वकृत कवियों की रचनाओं में कहाँ मेल नहीं है, यह सोचने का विषय है।

हिन्दी ध्रुपद, खयाल और ठुमरी में बड़े गानों की रचना का चलन नहीं है। यद्यपि पहले ध्रुपद आकार में बड़ा होता था, किन्तु आजकल चार तुकों का गान ही प्रसिद्ध है। हिन्दी या उर्दू कविता में जो 'सुर' व्यवहृत होता है, उसमें वैचित्र्य नहीं रहता, उसमें एक सहज 'सुर' की पुनरावृत्ति मात्र रहती है। बंगाल की बड़ी-बड़ी पल्लीगीतियों की भी यही धारा है। बंगाल में युगों से ही उच्च श्रेणी के संगीतानुरागी गानरचयिताओं में हिन्दी गान का प्रभाव दिखाई देता है। इसीलिए उनके गान हिन्दी मार्ग-संगीत के समान आकार में अनिवार्यतः छोटे हैं। इस कारण बंगला ध्रुपद, खयाल, टप्पा और ठुमरी जार्तीय सभी गानों ने इन हिन्दी गानों के अनुकरण से ही आकार ग्रहण किया है। बंगाल के प्राचीन संगीत-कीर्तन में बड़े गान हैं, उनमें कई बार स्वर-संयोजन में वैचित्र्य दिखाई देता है। छोटे गानों में आखिर संयोजित कर गान को बड़ा करने की प्रथा कीर्तनियों में है। इससे स्वरसज्जा और ढग में पुनरावृत्ति अधिक सामने आती है। किसी-किसी कीर्तनगान में प्रथम कलि का 'सुर' अन्य सभी कलियों के 'सुर' के समान रहता है। हिन्दी गान में 'रागमाला' नामक एक प्रकार का बड़ा गान है, किन्तु उसका प्रधान दोष यह है कि शब्द के साथ रागिनी के मेल का कोई प्रयास नहीं है, ऐसा लगता है जैसे विभिन्न राग-रागिनियों को शब्दों के द्वारा बँधने के लिए ही गानों की रचना की गई हो। हमारे देश में स्वादेशिकताबोध जाग्रत होने

के साथ-साथ कई रचयिताओं ने बड़े-बड़े गानों की रचना की है, इन गानों के 'सुर' अधिकतर हिन्दी राग-रागिनी से गृहीत हैं, किन्तु उनमें प्रायः एक ही प्रकार की स्वर-सज्जा की पुनरावृत्ति दिखाई देती है।

छोटी लिरिक-कविता में 'सुर' जिस प्रकार रूप ग्रहण करता है, बड़ी लिरिक-कविता में वैसा होना उचित नहीं है। गुरुदेव के पूर्व भी बगाल में बड़ी-बड़ी लिरिक-कविताओं में एक ही 'सुर' (धुन या रागिनी) की पुनरावृत्ति अधिक देखी गई है। छोटे गान के अल्प परिसर में एक ही रागिनी का रूप कायम रख कर स्वर-संयोजन में वैचित्र्य का संचार करना सहज है, इसे लिखकर समझाने का प्रयोजन नहीं है। किन्तु बड़ी लिरिक-कविता में एक ही रागिनी या कई रागिनियों के सामंजस्य, मिश्रण से सुरवैचित्र्य लाना बहुत ही कठिन है।

मुझे लगता है कि बड़ी लिरिक-कविता में हिन्दी राग-रागिनियों की सहायता से सब कलियों में एक ही 'सुर' की पुनरावृत्ति द्वारा गानों की रचना न कर गुरुदेव ने इस देश में नवीन प्रयास का शुभारम्भ किया। किन्तु उससे गान के भावों के साथ 'सुर' का ऐक्य भी स्थापित हुआ है। मेरा अनुमान है कि बगाल ही क्या, भारत के अन्य अंचलों में भी अन्य किसी रचयिता ने इस पद्धति में गानों की रचना नहीं की।

इस प्रकार के गान की कविता जिस प्रकार किसी एक विशेष हृदयावेग के विविध रूपों के साथ आगे बढ़ी है, उसी रस की अनुगामी रागिनी भी भाव के साथ मेल रखते हुए विविध रूप में अपना विस्तार करती हुई कविता के साथ चली है। इसीलिए एक ही स्वरसज्जा की पुनरावृत्ति नहीं दिखाई देती। इसके अलावा कविता-पाठ के समय आरम्भ से अन्त तक एक ही ढर्रे से जिस प्रकार पढ़ना होता है, इन सब गानों की गायकी-रीति ने भी कई क्षेत्रों में इसी नियम को कायम रखना चाहा है।

अतः सहज ही ऐसा अनुमान किया जा सकता है कि इस प्रकार की रचनापद्धति में विलायती स्वर-संयोजन के आदर्श का प्रभाव रहा है। स्वर-संयोजन के सम्बन्ध में वेगनर और स्पेसर ने जिस मतवाद का प्रचार किया था, उसका प्रभाव इस प्रकार के गानों में दिखाई देता है। इस प्रकार के गानों की रचना के लिए वे उस समय उत्साहित हुए जब वे वेगनर और स्पेसर के मत से परिचित हुए और उसी आदर्श से 'वाल्मीकि प्रतिभा' और 'कालमृगया' के स्वर-संयोजन में प्रवृत्त हुए।

उस समय उन्होंने ऐसा सोचा था कि जिस प्रकार कविता 'भाव से भावान्तर', 'अवस्था से अवस्थान्तर' में गमन कर सकती है, उसी मार्ग से राग-रागिनी को परिचालित कर गान को भी चलनशील बनाना सम्भव है। इसीलिए उस उम्र में भी साहस के साथ उन्होंने लिखा था, "गतिशील भाव संगीत के लिए बिल्कुल अननुसरणीय है, ऐसा नहीं है।" इसी मनोभाव के युग में ही उन्होंने चलनशील भाव के प्रथम गान की रचना की—"आमार प्राणेरे" परे चले गेल के"। यह गान खमाज, परज एव कालिगडा रागिनियों के मिश्रण से रचित है। इस गान का स्वर-संयोजन भाव के साथ मेल रखकर विविध रूप से अपना विस्तार करता हुआ कविता की पंक्ति के साथ-साथ चला है, इसमें एक ही प्रकार की स्वरसज्जा की पुनरावृत्ति नहीं है। कविता-पाठ के समय आरम्भ से अन्त तक एक ही ढर्रे से जिस

प्रकार पढ़ना पड़ता है, इस गान की गायकी रीति में भी वैसी ही अवस्था है। यद्यपि उपरोक्त गान में स्वर-संयोजन का नैपुण्य है, फिर भी इसे रावीन्द्रक मिश्रण कहने में संकोच होता है। इस गान में स्वर-सज्जा को शब्दों के साथ अच्छी तरह से समायोजित किए जाने के बावजूद परिवर्तित रागिनी आपको स्पष्टतया समझा देती है कि इस अंश में उसने वह स्थान ग्रहण किया। इस मिश्रण में परीक्षामूलक मनोभाव का परिचय नहीं मिलता। इसके बावजूद स्वर-संयोजन की दृष्टि से उनके आरम्भिक जीवन की यह एक विशेष रचना है।

मोटे हिसाब से देखा जाता है कि १२९१ बगाब्द (ई १८८४) की 'मानुसिंह ठाकुर' पदावली' में शुरू कर 'छवि ओ गान', 'कडि ओ कोमल', 'मानसी', 'सोनार तरी', 'चित्रा', 'कल्पना', 'क्षणिका', 'खेया', 'गीताजलि', 'उत्सर्ग', 'बलाका', 'पूरबी', 'महुया' और 'ऋतुरंग' तक उन्होंने कई ग्रंथों की कविताओं में उपर्युक्त प्रणाली से स्वर-संयोजन किया है। सर्वाधिक गानों की रचना 'क्षणिका' और 'महुया' से की है।

'भानुसिंह पदावली' में हमें सात गान मिलते हैं, जो आज भी गाए जाते हैं। जैसे, "गहनकुसुमकुज-मंझि", "मरण रे, तूँहें मम श्यामसमान," "सजनि सजनि राधिका लो", "शुन लो शुन लो बालिका", "आजु सखि मुहु मुहु", शाङ्गगगने घोर घनघटा" और "बजाओ रे मोहन बाँशि"। इन गानों के 'सुर' में एक प्रकार का माधुर्य है और उसका शब्दों के साथ उपर्युक्त मेल शोभन है किंतु अल्प वय की रचना होने के कारण स्वर-संयोजन की दृष्टि से शिल्पी की सहजात निपुणता प्रकट नहीं हुई है। लगता है कि रचना के साथ-साथ ही कविताओं के लिए स्वर-संयोजन नहीं किया गया, स्वर-संयोजन बहुत बाद में किया गया।

इन गानों में पाश्चात्य स्वर-संयोजन-पद्धति का कोई प्रभाव है, ऐसा नहीं लगता। प्रायः सभी गान किसी-न-किसी देशी प्रचलित रागिनी और ढग में गठित हैं एवं एक-एक गान के अन्यान्य प्रायः सभी तुकों में एक प्रकार की स्वरसज्जा की पुनरावृत्ति है। 'सुर' (रागिनी, ध्रुन, स्वरसज्जा) की दृष्टि से इनमें किसी प्रकार की कल्पना का कोई प्रयास दिखाई नहीं देता।

'कडि ओ कोमल' में 'ए शुधु अलस माया' गान मिलता है। इसे १३२६ बगाब्द (ई १९१९) में ही पहली बार गान की श्रेणी में स्थान पाते देखा गया, इसलिए अनुमान किया जाता है कि इस वर्ष के कुछ पूर्व ही यह गानरूप में परिणत हुआ था।

स्वर-संयोजन की दृष्टि से यह गान एक सुन्दर रचना है। यमन-भूपाली रागिनी में रचित यह गान है। इसमें शाम का वर्णन है, इसीलिए गुरुदेव ने यह रागिनी ग्रहण की है, क्योंकि शाम के समय ही यह रागिनी हमारे देश में प्रचलित है।

यह गान गाते समय भी प्रथम पंक्ति पर बार-बार लौटना नहीं होता, अतः उसे एक बार गाया जाता है। गान के गतिशील भाव के साथ 'सुर' का अच्छा मिश्रण हुआ है, इसीलिए एक ही रागिनी में संयोजित होते हुए भी समग्र रूप से इस गान में विशेष स्वर-वैचित्र्य प्रस्फुटित हुआ है, पुनरावृत्ति का प्रश्न मन में जाग्रत नहीं होता।

'मानसी' का गान "के आमारे येन एनेछे डाकिया" पहले कविता रूप में ही गण्य होता था, १३२६ बगाब्द (ई १९१९) में प्रथम बार इसे गान की श्रेणी में रखा गया। गान

रामकली, परज एव वसन्त रागिनियो के मिश्रित स्वरूप में संयोजित है। इसमें एक ही प्रकार के 'सुर' की अनावश्यक पुनरावृत्ति नहीं है। यह भी एक ही ढर्रे से गाया जाने वाला गान है, किन्तु इस गान में दो-तीन रागिनियो का समावेश होते हुए भी पारस्परिक आत्मिक योग कहीं है, अतः गान के साथ शब्दों का पार्थक्य वैसा स्पष्ट नहीं हुआ है। बड़ा गान होते हुए भी शब्द और भाव के साथ-साथ रागिनियों उसी प्रकार संयोजित हुई है। यह भी एक सार्थक रचना है।

१३१६ बगाब्द (ई १९०९) में रचित "ओगो शेफालिवनेर मनेर कामना" गान भी उस दृष्टि से एक अच्छा गान है, मिश्र तोड़ी या तोड़ी भैरवी के स्वर चार स्तबक में स्वच्छदता से विचरण करते हैं। गान काफी बड़ा है, किन्तु स्वर-संयोजन में पुनरावृत्ति नहीं है। प्रथम पंक्ति को एक-दो बार पुनः गाया पड़ता है।

१३२२ बगाब्द (ई १९१५) में रचित गान "एइ तो भालो लेगेछिल" की बाउल धुन में भी वैचित्र्य प्रस्फुटित हुआ है। यह बहुत बड़ी कविता है, इसीलिए यह धुन आरम्भ से कविता के साथ-साथ विविध रूप धारण करते हुए अन्त में जाकर रुकी है। बाउल धुन में रचित यह एक उल्लेखयोग्य गान है, क्योंकि साधारणतया इस धुन के गान में पुनरावृत्ति अधिक रहती है। १३२२ बगाब्द (ई १९१५) के पहले से ही हमें गुरुदेव के बड़े गानों में स्वर-संयोजन की पद्धति में परिवर्तन दिखाई दिया है और यह अच्छी तरह समझ में आ गया कि स्वर-संयोजन की उनकी शक्ति ने परिणति, पूर्णता प्राप्त कर ली है एवं गान-रचना की एक विशेष धारा दिखाई देने लगी है।

'चित्रा' की विख्यात कविता 'उर्वशी' के पहले कुछ स्तबकों को गुरुदेव ने १३४७ बगाब्द (ई १९४०) के पौष माह में 'शापमोचन' के अभिनय के समय रागिनी में निबद्ध किया। इसकी रागिनी है मिश्र कान्हडा। गान बड़ी गम्भीर प्रकृति का है और इसके स्वर-संयोजन के माध्यम से इसका स्वकीय वैचित्र्य प्रस्फुटित हुआ है। यद्यपि यह बहुत बड़ा गान नहीं है, फिर भी स्वर-संयोजन में स्थायी-अन्तरा का नियम इसमें नहीं है। रागिनी (सुर) गान के भाव के साथ एकाकार हो गई है और उसने एक विशेष रूप धारण किया है। 'कल्पना' की कविता 'ओइ आसे ओइ अति भैरव हरषे' में रवीन्द्रनाथ ने १३२३ बगाब्द (ई १९१६) में 'शेषवर्षण' के गीताभिनय के समय स्वर-संयोजन किया। इसकी रागिनी है मिश्र कान्हडा, भावों के साथ मेल रखते हुए बीच-बीच में कुछ स्तबकों में ताल का परिवर्तन किया गया है। कविता के भाव की दृष्टि से विचार करने पर गान 'सुर', छन्द और भाव के सामंजस्य का एक उत्कृष्ट उदाहरण है। किन्तु प्रथम पंक्ति पर लौटने के विषय में अन्य गानों के समान निर्धारित नियम इसमें नहीं है।

इसके बाद हमें 'क्षणिका' के छह गान मिलते हैं, जैसे 'याबई आमि याबइ ओगो, वाणिज्येते याबइ', 'नील नवघने आषाढ-गगने', 'हृदय आमार नाचे रे आजि के', 'हे निरुपमा', 'कृष्ण-कलि आमि तारेइ बलि', 'भोर थेके आज बादल छुटेछे' एवं 'गीताजलि' का 'आज बरषार रूप हेरि मानवेर माझे'। इन गानों का स्वर-संयोजन १३३८ और १३४४ बगाब्द (ई १९३१ और १९३७) के बीच विभिन्न अवसरों पर किया गया। कुछ वर्ष पूर्व

(ठीक तारीख सन् याद नहीं) किसी समय गुरुदेव ने अपनी विख्यात कविता 'विदाय अभिशापे' में ठीक इसी आदर्श से स्वर-संयोजन का प्रयास किया था, यह कार्य कुछ अग्रसर भी हुआ था। उन्होंने इसे दिनेन्द्रनाथ को सुनाया था, मैं भी उस समय उपस्थित था। उनकी इच्छा थी कि इसी प्रकार गान गाकर उस कविता पर अभिनय कराएँगे। इस कविता में स्वर-संयोजन के समय कविता के छन्द को कायम रखने की चेष्टा की थी, अन्य गानों के समान इसे निर्धारित छन्द में निबद्ध करने की चेष्टा उन्होंने नहीं की किन्तु अन्ततः इस इच्छा का उन्होंने परित्याग कर दिया, क्योंकि इस काम के लिए जितने समय की आवश्यकता थी उतना समय उन्हें नहीं मिला। इसके कुछ समय बाद उन्होंने अपेक्षाकृत एक छोटी कविता लेकर और एक बार 'सुर' में आवृत्ति कराने की चेष्टा की। ई १९३१ में वर्षाभंगल के उपलक्ष्य में 'क्षणिका' की कविता 'कृष्णकलि' का स्वर-संयोजन कीर्तन और विभिन्न रागिनियों को मिलाकर किया—वर्तमान लेखक से उसका परीक्षण कराया। गान के निर्धारित छन्द को तोड़कर आवृत्ति की रीति को कायम रखते हुए मुझे सबके सामने गाना पड़ा। वहाँ प्रश्नसूचक 'कालो ?' शब्द को उन्होंने शब्द के अविकल 'सुर' में ही रखा, उसे थोड़ा भी नहीं बदला। इस प्रकार का नवीन आवृत्ति-रूप सब को अच्छा लगा था। गान सुनने के बाद कई गुणियों को हमारे देश की प्राचीन कथकता-पद्धति (भावभंगिमा-गीतादि के साथ पाठ) का स्मरण आ सकता है। भाव के साथ सामंजस्य रखकर एक-एक कलि में एक-एक रागिनी का व्यवहार कितना सार्थक हुआ है, यह गान सुनने पर ही समझा जा सकता है—और कहने की आवश्यकता नहीं कि पश्चिमी आदर्श से शब्दों के भावों के साथ मिलाकर स्वर-संयोजन की चेष्टा की गई है, 'कालो' शब्द के विविध प्रकार के उच्चारण से इसका पता चल जाता है। 'धानेर क्षेत्रे खेलिये गेल डेउ' पक्ति में स्वर के आन्दोलन से लहर के आन्दोलन का संकेत लक्षणीय है। ध्यान देने पर इस गान में इसी प्रकार के और भी परिचय मिल जाएँगे। 'कृष्णकलि' गान में रागिनी का मिश्रण गान के प्रत्येक स्तबक में अलग-अलग ढंग से हुआ है। केवल ध्रुवा-ध्रुव में एक ही 'सुर' घूमकर आता है। रागिनियों का सुन्दर प्रदर्शन स्तबक के भावों के साथ मिलाकर किया गया है। ध्रुव में ऐसा नहीं हुआ है। इस गान को एक बार गाकर देखना चाहिए। इसी समय 'यदि भरिया लइबे कुम्भ' कविता में इसी प्रणाली से स्वर-संयोजन की इच्छा उनकी थी, एक-दो पक्तियाँ उन्होंने स्वर-संयोजन कर सुनाई भी थीं, किन्तु इस कार्य को वे पूरा नहीं कर सके।

'याबड़ आमि याबड़' गान की रचना १३४० बगाब्द (ई १९३३) में 'तासेर देश' की रचना के समय हुई। यह सम्पूर्ण कविता खमाज रागिनी में निबद्ध है। 'हे निरुपमा' कविता भी इसी समय गान में परिणत हुई। गुरुदेव ने इसकी चार कलियों में चार रागिनियों का व्यवहार किया है, प्रथम कलि में मिश्र वसन्त, द्वितीय कलि में मिश्र रामकली, तृतीय कलि में सिन्धु और चतुर्थ कलि में देश का व्यवहार हुआ है, प्रत्येक कलि का छन्द भिन्न है। चार मात्रा, तीन मात्रा और सात मात्रा का तेवड़ा ताल का छन्द इसमें है, मुझे लगता है कि यहाँ विभिन्न छन्द और रागिनी के व्यवहार का एकमात्र कारण प्रत्येक कलि के साथ

कवि के अन्तर में भिन्न आवेदन का उदय और उसके साथ सामंजस्य रखने की चेष्टा है, इसी कारण छन्द और रागिनी की दृष्टि से चार कलियाँ भिन्न हैं। 'नील नवधने आषाढगगने' और 'हृदय आमार नाचे रे आजिके' में स्वर-संयोजन १३४२ बगाब्द (ई १९३५) में किया गया। ये दोनों मिश्र यमनकल्याण रागिनी के गान हैं। दोनों को साथ-साथ रखकर गाने से यमन के दो भिन्न रूप सामने आते हैं—एक धीर गम्भीर, दूसरा चंचल प्राणवान्। कहने की आवश्यकता नहीं कि कविता के भाव ही गान और रागिनी में इस प्रकार के पार्थक्य का कारण हैं, दोनों ही एक ही मात्रा और छन्द के गान हैं, किन्तु उनकी गति और रागिनी के गठन में विशेष पार्थक्य है। हिन्दी 'रागमाला' गान में तालफेर (ताल-परिवर्तन) नहीं दिखाई देता, जबकि 'हे निरुपमा' गान में ताल-परिवर्तन है। प्रत्येक कलि में रागिनी बदलने के साथ-साथ छन्द बदला है, यही हिन्दी-रागमाला और गुरुदेव के रागमाला-जातीय गान में प्रधान अन्तर है।

'भोर थेके आज बादल छुटेछे' कविता में स्वर-संयोजन किया १३४३-बगाब्द (ई १९३६) में। यह भैरवी रागिनी का गान है, स्वरसज्जा का विविध रूप में विचरण है। 'आजि बरषार रूप हेरि' गान में स्वर-संयोजन का वैचित्र्य है। इसके पीछे जो इतिहास है उसे जान लेना जरूरी है।

१३४२ बगाब्द (ई १९३५) के 'पहला वैशाख' (प्रतिपदा) के उत्सव के लिए वेद के विख्यात स्तव 'ऊषोवाजेन वाजिणी' के स्वर-संयोजन का गुरुदेव ने निश्चय किया। वैदिक मंत्र के शब्दों के उदात्त और अनुदात्त स्वरों के चिह्नस्वरूप शब्दों के ऊपर और नीचे खड़ी और आड़ी रेखा अंकित कर उन्हें समझाया जाता है। उसी नियम के साथ सामंजस्य रखकर भैरवी रागिनी में स्वर-संयोजन हेतु वे प्रवृत्त हुए। उन्होंने इसकी रचना निर्धारित मात्रा के छन्द में नहीं की, मंत्र-आवृत्ति के छन्द में इसकी रचना हुई, उदात्त और अनुदात्त स्वरों के साथ मेल रख कर आरोहण-अवरोहण निश्चित किया है, भैरवी थाट को कायम रखकर रागिनी के इस प्रकार आरोहण-अवरोहण के माध्यम से भी उस मंत्र का गाम्भीर्य अव्याहत है, मंत्र का 'सुर' सुनकर लगेगा कि यह विदेशी ढग के अनुकरण से रचित है। इसी वर्ष वर्षा के समय जब गुरुदेव गान-रचना में मग्न थे, तब एक दिन मैंने उनके समक्ष यह इच्छा व्यक्त की कि उस मंत्र के ढग से बगला गान की रचना की जा सकती है क्या? उसी की परीक्षास्वरूप उन्होंने उस मंत्र के ढग से 'आज बरषार रूप हेरि मानवेर माझे' का मिश्र यमन में स्वर-संयोजन किया। रचना के पूर्व उन्होंने कविता के कई शब्दों के ऊपर व नीचे खड़ी व पड़ी रेखा अंकित कर दी थी, किन्तु किस नियम से उन्होंने ऐसा किया था, कहा नहीं जा सकता। अतः, इस गान में वे वैदिक मंत्र के ढग का अविकल व्यवहार नहीं कर सके, इसमें निर्धारित छन्द रखा गया, जिसका प्रयोग मंत्र में नहीं किया गया। इसके अलावा 'सुर' (रागिनी) को काफी सयत किया गया था, क्योंकि इस प्रकार की बगला कविता में निबद्ध 'सुर' में द्रुत आरोहण-अवरोहण सुनने में अच्छा नहीं लगता। किन्तु निर्धारित छन्द के माध्यम से भी 'सुर' के आरोहण-अवरोहण का परिचय इस गान की विशेष उल्लेखयोग्य बात है।

‘खेया’ की कविता ‘आमार गोधूलिलगन एल बुझि काछे’ को गीत रूप १३२६ बगाब्द (ई १९१९) के कुछ पूर्व यमन-पूरबी राग में दिया गया। मैंने अन्यत्र कहा है कि प्रकृति के साथ राग-रागिनी के सामंजस्य का जो नियम हमारे देश में इतने वर्षों से चला आ रहा है, उसे व्यर्थ ही तोड़ने के पक्षपाती वे नहीं थे, गोधूलि बेला के साथ दिन के अवसान का जो शान्त भाव प्रकट होता है, उसकी विशेष परिपोषक है पूरबी रागिनी, ऐसी उनकी मान्यता थी। इसीलिए उन्होंने इस गान को इस रागिनी में निबद्ध किया। यह कविता काफी बड़ी है और शब्दों के साथ विविध रूपों में यह रागिनी प्रवाहित है।

‘गीताजलि’ गान की पुस्तक रूप में परिचित होते हुए भी इसकी कई कविताएँ वस्तुतः गान नहीं हैं। कविताओं की श्रेणी में ही थे ‘हे मोर चित पुण्यतीर्थे’ और ‘येथाय थाके सबार अघम दीनेर हते दीन’ गान। १३३३ बगाब्द (ई १९२६) के पौष माह की सप्तमी के उत्सव पर इन दो कविताओं को गाने की इच्छा जाग्रत हुई, इसीलिए इन्हें रागिनी में निबद्ध किया गया। ‘हे मोर चित’ गान को प्रभाती रागिनी में और ‘येथाय थाके’ गान को भैरवी रागिनी में बिठाया गया।

‘बलाका’ की कविता—‘तुमि कि केवल छति’ और ‘पूरबी’ की कविता ‘आनमना आनमना’ को स्वर-संयोजन द्वारा गान रूप १३३८ बगाब्द (ई १९३१) में कलकत्ता में ‘शापमोचन’ नृत्यनाट्य की प्रथम बार प्रस्तुति के समय दिया गया। नाटक के राजपुत्र के छवि देखने के अभिनय के लिए इस कविता के जितने अंश की आवश्यकता थी, उसी अंश के लिए स्वर-संयोजन किया गया। ‘पूरबी’ की कविता की सहायता से राजकुमार ने अपनी मनोवासना राजकुमारी के समक्ष प्रकट की थी। ‘छवि’ कविता का राग था मिश्र कान्हडा, ‘पूरबी’ की कविता कीर्तन की धुन में निबद्ध थी। ‘शिशु’ (१३१० बगाब्द, ई १९०३) की कविता ‘तोमार कटितटेर घटि के दिल रागिया’ को शिशुओं के नाच के लिए १३३८ बंगाब्द (ई १९३१) में ‘सुर’ दिया गया। गान के साथ वह नाच उस वर्ष ही वर्षा के समय कलकत्ता के ‘वर्षाभंगल’ और ‘शिशु-तीर्थ’ उत्सवों में प्रथम बार अनुष्ठित हुआ।

१३४० बंगाब्द (ई १९३३) के फाल्गुन मास में बड़ी कविताओं को राग-रागिनी में निबद्ध करने की प्रवृत्ति उनके मन में जाग्रत हुई थी। उसी माह के अन्तिम सप्ताह में उन्होंने ‘महुया’ की सात कविताओं को ‘सुर’ (राग या धुन) में निबद्ध किया—कीर्तन की धुन में ‘आजि ए निराला कुंजे’, मिश्र परज, वसन्त भैरवी राग में ‘अजाना खनिर नूतन मणिर गेथेछि हार’। इस गान में सब रागिनियों का एक अद्भुत सामंजस्य उन्होंने दिखाया है। खमाज राग में जोरदार ढंग के गान की रचना की है—‘आमरा दुजना स्वर्ग-खेलना गडिब ना’, भैरवी में ‘प्रागणे मोर शिरीष शाखाय’, मिश्र देश में ‘आरो किछुक्षण ना हय बसियो काछे’, मिश्र सारंग में ‘बाहिर पये विवागी हिया किसेर खोजे गेलि’, पीलू रागिनी में ‘आमार नयन तव नयनेर निविड छायाय’। बड़ी कविता में स्वर-संयोजन की दृष्टि से ये गान उनकी रचना के बहुत ही अच्छे निदर्शन हैं।

‘महुया’ के ‘आमार नयन तव नयनेर’ गान के साथ ‘परित्राण’ नाटक के गान ‘आमार नयन तोमार नयनतले मनेर कथा खोजे’ का भावगत मेल है। ‘परित्राण’ का गान आकार

मे काफी छोटा है एव उसकी रागिनी है छायाण्ट। उसी प्रकार 'महुया' के गान 'अजाना खनिर नूतन मणिर गेथेछि हार' के साथ 'काहार गलाय पराबि गानेर रतनहार' गान का भावगत ऐक्य दिखाई देता है। 'महुया' की कविता को जिस रागिनी में निबद्ध किया, 'काहार गलाय पराबि' के लिए वह रागिनी उपयुक्त नहीं सिद्ध हुई, अतः उसे भैरवी में रखा, 'अजाना खनिर नूतन मणिर' गान के स्वर-संयोजन में भी विदेशी आदर्श की छाप दिखाई देती है। इस ओर 'काहार गलाय पराबि' गान में प्रचलित हिन्दी गान के आदर्श से स्वर-संयोजन किया गया है। ये दो गान और 'महुया' की दो कविताओं का स्वर-संयोजन एक ही वर्ष का रचना-कार्य है।

१३३४ बगाब्द (ई १९२७) में 'ऋतुरग' गीतनाट्य में 'ओगो किशोर आजि तोमार द्वारे पराण मम जागे' कविता की गुरुदेव ने आवृत्ति की। उनके सभी गानों में पक्ति हिसाब से सबसे बड़ा यह गान था। १३४५ बगाब्द (ई १९३८) के चैत्र मास में उन्होंने इस कविता में स्वर-संयोजन किया। इसमें यमन, पीलू, खमाज और कान्हडा का मिश्रण हुआ है और ताल है तेवड़ा। इतना बड़ा गान गाते समय बीच में एक बार भी प्रथम पक्ति पर लौटा नहीं जाता।

वार्धक्य में गुरुदेव ने इसी आदर्श से बड़े गानों में स्वर-संयोजन किया था एव इसी समय कुछ छोटे गानों की भी इसी आदर्श से रचना की थी। किन्तु प्रथम पक्ति की पुनरावृत्ति न करने को लेकर बाद में वे इतने कठोर नहीं थे। ध्रुपद के नियम से सुरगठन न करते हुए भी कई गानों में प्रथम पक्ति पर लौटकर उसे गाया जाता है। वार्धक्य में रचित बड़े-छोटे सभी गानों में इसी प्रथा का चलन रहा। यहाँ जिन गानों को लेकर मैंने आलोचना की, वे सब तो नहीं, और भी कई गान हैं। इसके बाद उन्हें सुनकर समझने में किसी प्रकार की असुविधा होगी, ऐसा मुझे नहीं लगता, इसीलिए और नामों की तालिका देकर इस परिच्छेद के आयतन में मैंने वृद्धि नहीं की है।

यह प्रश्न उठ सकता है कि इस अध्याय में आलोचित गानों के साथ गुरुदेव के अन्य गानों का पार्थक्य कहाँ है। मैंने पहले ही कहा है कि भाषा के साथ 'सुर' का और छन्द का जिस प्रकार मिलन उनके अन्य गानों में दिखाई देता है, वैसा इनमें भी है, किन्तु आकार में छोटे गानों की रचना में जो सुविधा है, वैसी सुविधा बड़े गानों की रचना में नहीं है। उसमें अधिकतर दक्षता का प्रयोजन है। गुरुदेव के लिए विशेषतया वृद्धावस्था में, बड़ी कविताओं में विविध रागिनियों का स्वर-संयोजन करना आवृत्ति के समान सहज हो गया था। इसीलिए 'श्यामा' और 'चण्डालिका' के समान गीतनाट्य में स्वर-संयोजन करना उनके लिए बिल्कुल ही कष्टकर नहीं हुआ।

किन्तु यहाँ यह जान लेना उचित है कि कोई यह न सोचे कि उन्होंने 'सुर' (रागिनी, ध्रुन) का कविता के अनुचर के समान व्यवहार किया है। वे जानते थे कि कविता जिस प्रकार हृदयावेग की भाषा है, राग-रागिनी (सुर) भी उसी प्रकार हृदयावेग की भाषा है। यदि कविता और रागिनी में भावों का मेल मिलता है तो उस रागिनी का उस कविता में व्यवहार करना अन्याय नहीं, वरन् कविता के भाव अधिक घनिष्ठ रूप से अनुभव किए जा सकेंगे।

स्वदेशी गान

भारतवर्ष में ब्रिटिश शासन-काल में स्वदेशी गान का पहली बार सुस्पष्ट इंगित हिन्दूमेला के युग में, ई १८६७ से मिला। इस समय हम अपनी शक्ति के प्रति, अपनी सस्कृति के प्रति अविश्वास और अश्रद्धा का भाव पोषण करने के अभ्यस्त हो गए थे। लगता है कि इस प्रकार के निर्जीव नैराश्य का भाव दूर करने की प्रचेष्टा को लेकर ही हिन्दूमेला-आन्दोलन का उद्भव है। बाहर से इस आन्दोलन का रूप आज की तुलना में अत्यन्त नगण्य है। किन्तु उन दिनों बंगाल के कई मनीषी ही इस आन्दोलन के साथ प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष रूप से सम्बद्ध थे अथवा उनकी इसके प्रति सहानुभूति थी। गुरुदेव के परिवार के सभी सदस्य इस सम्बन्ध में उत्साही थे। इस हिन्दूमेला के प्रयास से ज्योतिरिन्द्रनाथ के सम्पादकत्व में ई १८७६ में 'जातीय सगीत' नामक एक पुस्तक प्रकाशित हुई। उस पुस्तक में द्विजेन्द्रनाथ, सत्येन्द्रनाथ, ज्योतिरिन्द्रनाथ, गुणेन्द्रनाथ, गोविन्दचन्द्र राय प्रभृति के लेख एवं भारतमाता, सुरेन्द्रमोहिनी, सरोजिनी-नाटक नीलदर्पण प्रभृति ग्रंथों से संग्रहीत प्रायः उनतीस राष्ट्रीय सगीत हैं। इनका पाठ करने से पता चलता है कि उस समय के शिक्षित व्यक्ति ऐसा सोचने लगे हैं कि वे जिस ढंग से जीवन बिता रहे हैं, वह ठीक मनुष्य के समान जीवनयापन करना नहीं है। इसीलिए इन गानों में अन्य देशों के साथ स्वदेश की तुलना की गई है और अपने देश की हिन्दू गौरवगाथा का वर्णन किया गया है, यह वस्तुतः देशवासियों को उद्बुद्ध करने की चेष्टा है।

उपर्युक्त युग के कुछ गानों से आज भी कई व्यक्ति सुपरिचित हैं, यथा, हेमचन्द्र का 'बाजू रे शिंगा बाजू एइ रबे', गोविन्दचन्द्र का 'कतकाल परे बल भारत रे', और सत्येन्द्रनाथ ठाकुर का 'मिले सबे भारतसन्तान'। इनमें सत्येन्द्रनाथ ठाकुर के इस गान ने किस प्रकार के उत्साह का संचार किया था, इसका पता बकिमचन्द्र की प्रशस्ति से चलता है। 'बगदर्शन' में उन्होंने कहा है, "यह गान भारत के सभी अचलो में ध्वनित हो,—बीस करोड़ भारतवासियों का हृदय-तत्र इसके साथ झकृत हो।" राजनारायण बसु ने कहा था, "सत्येन्द्रबाबू ने स्वदेश प्रेमोत्तेजक गीतों की रचना कर इस (स्वदेशी गान का) अभाव को कुछ अंशों में दूर किया है।" इस गान में भी भारत के प्राचीन हिन्दू गौरव की बात कही गई है। हिन्दूमेला की स्वादेशिकता की आबहवा, इसके अलावा 'जीवनस्मृति' पुस्तक में उल्लिखित सजीवनीसभा की आबहवा में गुरुदेव ने उस अल्पायु में कुछ कविताओं और गानों की रचना की थी, यह हम जानते हैं। उस समय से ही उनके गानों में हिन्दूगौरव के उल्लेख की अपेक्षा निर्भय चित्त की उन्मत्तता, सघबद्धता की शक्ति में शब्दों की सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है। सजीवनीसभा के उपलक्ष्य में रचित उनका

गान 'एकसूत्रे बाँधा आछि' एक उत्कृष्ट उदाहरण है। उन्होने इसी समय में कुछ और गानों की रचना की थी, जैसे, 'तोमारि तरे मा सॅपिनु ए देह', 'अयि विषादिनी वीणा' और 'भारत रे तोर कलकित परमाणुराशि'। यौवन के प्रारम्भ में, अर्थात् १२९१ बंगाब्द (ई १८८४) के मध्य में गुरुदेव ने और कई स्वदेशी सगीत की रचना की थी, किन्तु उनमें प्रायः सभी रचनाओं को अक्षम, अपरिपक्व मानकर परवर्ती काल में प्रकाशित गान पुस्तक में उन्हें शामिल नहीं किया। यहाँ उन गानों के नामों का उल्लेख कर रहा हूँ—'ढाको रे मुखचन्द्रमा', 'ए कि अन्धकार ए भारतभूमि', 'मायेर विमल यशे', 'देशे देशे भ्रमि तव यशोगान गाहिये', 'ओ गान आर गास् ने गास् ने', 'शोनो शोनो आमादेर व्यथा'।

मेरे मतानुसार इन सब गानों में 'एकसूत्रे बाँधा आछि' गान सबसे अच्छा और उल्लेखयोग्य रचना है एवं यह चिरकाल के मानव के गान के रूप में सम्मान पाने के योग्य है—भाव, भाषा और स्वरसज्जा की दृष्टि से। 'शोनो शोनो आमादेर व्यथा' गान की रचना माघोत्सव के गान के रूप में १२९१ बंगाब्द (ई १८८४) में हुई। बाद में इस गान को 'जातीय-सगीत' में स्थान मिला।

इसके पश्चात् १२९९ बंगाब्द (ई १८९२) तक जिस स्वदेशी-सगीत की रचना गुरुदेव ने की, उनमें कुछ हैं

'आगे चल् आगे चल् भाई'
'आनन्दध्वनि जागाओ गगने'
'आमरा मिलेछि आज मायेर डाके'
'अमाय बोलो ना गाहिते बोलो ना'
'एकबार तोरा मा बलिया डाक'
'तबु पारि ने सॅपिते प्राण'

इनमें दो गानों—'आगे चल्' और 'तबु पारि ने सॅपिते प्राण' की रचना १२९३ बंगाब्द (ई १८८६) के एक छात्र-सम्मेलन के उपलक्ष्य में की गई। इन्हें उन्होंने स्वयं गाया था। 'आमरा मिलेछि आज मायेर डाके' गान को इसी वर्ष के कलकत्ता के द्वितीय कांग्रेस अधिवेशन में उन्होंने स्वयं गाकर सुनाया। 'एकबार तोरा मा बलिया डाक' गान की रचना मूलतः तीन समाजों के ब्राह्मों की एकत्र उपासना—१२९२, माघ नवमी (ई १८८५) के उपलक्ष्य में की गई। इसके पहले के वर्ष से कलकत्ता के तीन ब्राह्म समाजों के सम्मेलन का प्रयास हुआ था—इस सम्मेलन के उपलक्ष्य में ही जोडासॉको-निवास पर एक उपासना-सभा का आयोजन हुआ। गुरुदेव ने इस उपलक्ष्य में ही इस गान की रचना की और सुना जाता है कि इसे उन्होंने स्वयं गाया था।

बकिमचन्द्र के विख्यात गान 'वन्देमातरम्' गान के सम्बन्ध में यहाँ कुछ कहना है। इसे स्वदेशी गान के रूप में पहली बार सुप्रचलित गुरुदेव ने किया। सुना जाता है कि उन्होंने १२९२ बंगाब्द (ई १८८५) में देश रागिनी में इस गान का स्वर-संयोजन किया था। बकिमचन्द्र की उपस्थिति में किसी एक सभा में उन्होंने इसे गाकर उन्हें सुनाया था एवं

१३०३ बगाब्द (ई १८९६) के कांग्रेस में उन्होंने इसका गान किया था। वर्तमान भारतीय कांग्रेस में 'वन्देमातरम्' का जो अंश गाया जाता है, गुरुदेव ने मात्र उसी अंश के लिए स्वर-संयोजन किया था। गुरुदेव प्रदत्त 'सुर' (स्वर-संयोजन) आंशिक परिवर्तन सहित क्रमशः देश में फैल गया था। बकिमचन्द्र ने स्वयं इसे मल्हार राग और कव्वाली ताल में बिठाया था, सुना जाता है कि वे अपने बन्धुओं के समक्ष इसे गाकर सुनाते थे। किन्तु बकिम-प्रदत्त स्वर-संयोजन कहीं सुनाई नहीं देता। बगभग-आन्दोलन के समय इसमें कई प्रकार के नये 'सुर' जोड़े गए थे, एवं गत कुछ वर्षों में कुछ नया स्वर-संयोजन भी किया गया है। गुरुदेव प्रदत्त 'सुर' (रागिनी) और अन्यो के 'सुर' (स्वर-सज्जा) में पार्थक्य यह है कि गुरुदेव ने 'देश' रागिनी की सहायता से गान में भक्ति का आवेग जाग्रत किया है, जबकि अन्यो में अधिकतर ने स्वर-संयोजन के समय सैन्यदल की कूच-ध्वनि की बात ही सोची, लगता है। १३१० बगाब्द (ई १९०३) तक उन्होंने 'अग्नि भुवनमनोमोहिनी', 'के ऐसे जाय फिरे फिरे', 'आजि ऐ भारत लज्जित हे', 'जननीर द्वारे आजि ओइ', 'नव वत्सरे करिलाम पण', 'हे भारत आजि नवीन वर्षे' जैसे कुछ राष्ट्रीय गानों की रचना की।

गुरुदेव के जीवन में १३१२ बगाब्द (ई १९०५) के बगभग-आन्दोलन के समय स्वदेशी गान की जो बाढ़ आई थी, वह युग स्वदेशी गान-रचना के इतिहास का एक प्रधान अध्याय है। इस समय के गानों की अकृत्रिमता और उन्मत्तता अधिक प्रस्फुटित हो उठी थी। स्वदेशी युग में लिखे गए गुरुदेव के गानों के सम्बन्ध में रामेन्द्र सुन्दर ने कहा था, "एबार तोर मरा गांगे बान ऐसेछे" गान सुनकर कइयो के मन में यह प्रवृत्ति जाग्रत हुई है कि नदी में नौका का सचरण किया जाय या गंगा के तल में डुबकी लगाई जाय।" उन दिनों यह उन्मत्तता ही प्रमुख थी, क्योंकि देश के लिए कष्ट उठाने, आवश्यकता होने पर मृत्यु का भी निर्भय होकर वरण करने की प्रवृत्ति यदि जाग्रत नहीं होती तो राष्ट्रीय आत्मचेतना के भारतव्यापी विस्तार में और भी विलम्ब होता। स्वदेशी युग में उन्होंने और भी कई गानों की रचना कर देशवासियों के अन्तर में उन्मत्तता जाग्रत की है, उन्हें निर्भय, आत्मनिर्भर करने की चेष्टा की है।

स्वर-संयोजन की दृष्टि से गुरुदेव के स्वदेशी गानों में दो धाराएँ परिलक्षित होती हैं, बगभग-आन्दोलन के पहले तक अपने गानों में वे हिन्दी राग-रागिनी में स्वर-संयोजन करने के पक्षपाती थे, अतः उन्होंने राग-रागिनियों को यथासम्भव कायम रखते हुए ही सब गानों की रचना की है। केवल दो गानों, यथा, कीर्तनाग धुन में 'एकबार तोरा मा बलिया डाक' और रामप्रसादी प्रथा में 'मिलेछि आज मायेर डाके'—में बगाल की निजस्व धुनों का रूप मिलता है। स्वदेशी आन्दोलन के समय से ही पहली बार बाउल, सारि आदि बगाल की निजस्व धुनों का प्राधान्य प्रबल रूप से दिखाई दिया था। परवर्ती जीवन में इन सब गानों ने उनके जीवन को किस प्रकार प्रभावित किया है, इस सम्बन्ध में मैंने विस्तृत आलोचना की है।

बगभग-आन्दोलन के परवर्ती काल के गानों के स्वर-संयोजन की ओर ध्यान देने पर दिखाई देता है कि उन्होंने बाउल धुन में गान-रचना की और चेष्टा नहीं की। मुझे

ऐसा लगता है कि इसका कारण था भाषा, क्योंकि बाउल धुन के गानों में वे साधारणतया सयुक्ताक्षर-बहुल शब्दों का व्यवहार नहीं करते थे, बाउलों के समान ही सहज शब्दों की भाषा उस धुन का अवलम्बन था। प्रथम से १३१० बगाब्द (ई १९०३) तक गुरुदेव ने कुल प्रायः २४ राष्ट्रीय संगीत की (राष्ट्रीय गानों की) रचना की थी, जिनमें बाउल धुन का गान एक भी नहीं था, किन्तु १३१२ बगाब्द (ई १९०५) के बगभग-आन्दोलन के समय बाउल धुन के गानों की सर्वाधिक रचना की। कुल बाईस गानों में बाउल धुन में रचित गानों की संख्या दस थी।

इस वर्ष के राष्ट्रीय संगीत की रचना के बाद गुरुदेव के राष्ट्रीय संगीत के जीवन में एक अद्भुत परिवर्तन आया। इसके बाद उनके मन में इस प्रकार के गानों की रचना के प्रति वैसा उत्साह दिखाई नहीं दिया। संख्या की दृष्टि से परवर्ती जीवन का राष्ट्रीय संगीत बहुत कम है। इसके अलावा महात्मा गांधी प्रवर्तित असहयोग आन्दोलन के उपलक्ष्य में उन्होंने इस युग में एक गान की भी रचना नहीं की। बगभग-आन्दोलन के बाद से गुरुदेव ने जिन कुछ राष्ट्रीय संगीत की रचना की, उनमें 'जनगणमन' और 'देश-देश नन्दित करि' को छोड़ कर अन्य सब गानों की रचना उपासना या शान्ति-निकेतन के विविध प्रकार के अनुष्ठानों के उपलक्ष्य में की गई। इनमें 'संकोचेरे विह्वलता निजेरे अपमान', 'सर्व खर्वतारे दहे', 'शुभ कर्मपथे धरो' आदि गानों से कई परिचित हैं। इसके अलावा अधिकतर गानों की रचना बाउल के समान सहज भाषा और धुन में न कर उन्होंने इन गानों में संस्कृत-बहुल, सयुक्ताक्षरविशिष्ट गम्भीर प्रकृति के शब्दों और गम्भीर रागिनी का व्यवहार किया है। गुरुगम्भीर रागिनी ध्वनिबहुल सयुक्ताक्षर शब्दों के लिए ही उपयुक्त है।

बगभग-आन्दोलन के समय के गानों में जो सहज आवेग धुन और शब्द में अभिव्यक्त हुआ था, परवर्ती गानों में वैसी बात नहीं थी।

बकिमचन्द्र का गान 'वन्देमातरम्' हमारे समक्ष मातृपूजा का पक्ष ही सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण बनाता है। देशवासियों को मातृपूजा का व्रत लेने हेतु प्रेरित करना ही जैसे उसका प्रधान लक्ष्य है, "पवित्र स्वदेशप्रेम दीपशिखा के समान स्वर्ग की ओर, भगवान् की ओर, उत्थित, समर्पित करता है।" गुरुदेव के काव्य 'नैवेद्य' में और उसके परवर्ती राष्ट्रीय संगीत में इसी बात का परिचय मिलता है। 'जनगणमन अधिनायक जय हे' की रचना १३१८ बगाब्द (ई १९११) में हुई, इसके बाद ही इसे प्रसिद्धि मिली एवं यह राष्ट्रीय संगीत के हिसाब से गण्य हुआ और गाया गया। एक बंगाली मनीषी ने कहा था, "स्वदेश प्रेम मनुष्य को स्वदेश के साथ जोड़ता है।" गुरुदेव के परवर्ती जीवन के राष्ट्रीय संगीत में धर्म का भाव और स्वदेश प्रेम एकीभूत हुआ है और उस संगीत ने मानवमात्र के अन्तर में स्थान बनाया है। "ओ आमार देशेर माटि तोमार 'परे ठेकाई माथा' गान में उन्होंने 'विश्वमाता के ओँचल' की जो बात कही है, उसमें उनका देशप्रेम कितने उच्चस्तर पर है, समझा जा सकता है। 'हे मोर चित्त पुण्य तीर्थे' गान में भी सकीर्णता को प्रश्रय नहीं दिया गया है, उदार महाभारत की बात हमें सुनाकर उन्होंने हमारे मन को महत्तर भारत की कल्पना का बोध कराना चाहा है।

गान के क्षेत्र में बंगाल की स्वादेशिकता का बड़ा अवदान है पौरुष का तेज, गुरुदेव की रचनाओं में इसकी श्रेष्ठ अभिव्यक्ति दिखाई देती है। स्वदेश के सम्बन्ध में उनकी समस्त रचनाओं का मूल सुर है निर्भकता, गानों में भी वैसी ही बात है। जब तक हम आत्मशक्ति में अपने को दुर्बल समझेंगे, तब तक हम असहाय रहेंगे, खुद को बलहीन मानना ही मनुष्य की सबसे बड़ी पराधीनता है, इस बन्धन से जब मनुष्य मुक्ति पा जाता है, तब किसी प्रकार का बन्धन उसे बन्धन नहीं लगता। गुरुदेव के राष्ट्रीय सगीत में मुक्ति का यह सुर ही ध्वनित हुआ है। 'सुर' (रागिनी, ध्रुव), शब्द और छन्द के एक साथ विचार से यह बात निःसन्देह कही जा सकती है कि 'सार्थक जनम आमार', 'यदि तोर डाक शुने केउ ना आसे', 'निशिदिन भरसा राखिस' एवं 'आपन जने छाडबे तोरे' गान 'वन्देमातरम्' किंवा 'जनगणमन अधिनायक जय हे' गानों की अपेक्षा उच्च स्थान पाने के योग्य है, क्योंकि पूर्वोक्त गान सर्वकाल के, मानव की मुक्ति के गान हैं, भाव, 'सुर' और छन्द मिलाकर इनका जो गान-रूप दिखाई देता है, उसका प्रयोजन कभी कम हो सकता है, विश्वास नहीं होता। वार्धक्य की शेष अवधि में उन्होंने उद्दीपन-प्रधान जिस सगीत की रचना की थी, उनमें 'सकोचेर विह्वलता निजेरे अपमान', 'खरवायु बय वेगे चासि दिक् छाये मेघे', और 'शुभ कर्मपथे धरो निर्भय गान' उल्लेखयोग्य हैं। इन कुछ गानों से हम समझ सकेंगे कि उनके स्वदेश प्रेम ने देश को किस प्रकार की प्रेरणा से उद्बुद्ध किया था, जिसके फलस्वरूप ये गान भी मानव के चिरकाल के जागरण के गान हो गए थे।

वर्तमान काल में किसी-किसी लेखक ने गुरुदेव के गानों में 'हिन्दू भावाप्लावन' अनुभव किया है। उनके मतानुसार गुरुदेव के स्वदेशी गानों की यह एक त्रुटि है। किन्तु ऊपर मैंने जिन गानों का उल्लेख किया है, वे और इसी जाति के अन्यान्य कई गान क्या स्वदेशी गान नहीं हैं ? ये सब गान क्या स्वदेशी गान के रूप में समालोचना के योग्य नहीं हैं ? किसी भी धर्म के, किसी भी प्रदेश के लोग क्या निर्विवाद रूप से इन्हें गा नहीं सकते ? केवल एक पद्धति के कुछ गानों को उदाहरणस्वरूप रखकर गुरुदेव के स्वदेशी गानों पर विचार करना गुरुदेव के प्रति अन्याय करना होगा। वरन्, धर्म और प्रदेश की सीमा से ऊपर उठकर या निरपेक्ष भाव से उन्होंने सार्वकालिक मानव के गानों की ही सर्वाधिक संख्या में रचना की है, जिस प्रकार का रचना-कार्य आज तक अन्य कोई भारतीय कवि कर सका है, सुना नहीं गया।

ऋतुसंगीत

गुरुदेव मानते थे कि आनन्द की साधना के लिए प्रकृति मनुष्य का एक बड़ा अवलम्बन है। प्रकृति ऋतु-ऋतु में हमारे चारों ओर जिस सौन्दर्य या आनन्द का वितरण करती है, वह हमारे भोग के लिए ही है। यदि हम उसे ग्रहण न करें तो हम मन के एक अति प्रयोजनीय खाद्य से वंचित होते हैं। गुरुदेव प्रकृति के इस सत्य का हमें बार-बार स्मरण करा गए हैं। किन्तु प्रश्न यह है कि उन्होंने स्वयं अन्तर की उपलब्धि से यह सत्य प्रकट किया था, या यह उनकी बुद्धिजात कल्पना थी, या हमारे प्राचीन भारत के ऋषियों से यह चिन्तन ग्रहण कर हमें उससे अवगतमात्र कराया था। यदि उन्होंने अन्तर की अनुभूति से ही इस सत्य की उपलब्धि की है तो उन्हें यह अनुभूति किस प्रकार हुई ? इस प्रश्न का ही उत्तर मैंने गुरुदेव के ऋतुओं के गान से पाने की चेष्टा की है।

किसी व्यक्ति को अनजाने में यदि आघात लग जाए तो स्वतः ही उसके कंठ से आर्तनाद का स्वर निकलता है। किन्तु इस आर्तनाद के लिए उसका मन आघात के क्षण हेतु प्रस्तुत भी नहीं था। वह जानता भी नहीं था कि उसे आर्तनाद करना होगा एवं वेदना में आर्तनाद के समय भी वह समझ भी नहीं पाता कि वह आर्तनाद कर रहा है। यह स्वतः स्फूर्त आर्तनाद मनुष्य के हृदयावेग को स्पष्ट और सरल भाव से प्रकट करता है, इसीलिए वह अन्य के अन्तर को भी गभीरभाव से उद्बलित करता है। इसी कारण हम अन्य व्यक्ति की किसी भी प्रकार की वेदना की कातरता से आन्तरिक व्यथा अनुभव करते हैं।

चिन्तनशील व्यक्ति संगीत को भी अन्तर की उसी प्रकार की अज्ञात वेदना की स्वतः स्फूर्त अभिव्यक्ति मानते हैं। इस वेदना के सुर के प्रकाश के लिए भी स्रष्टा-शिल्पी का मन पहले से तैयार नहीं रहता, वह समझ भी नहीं सकता। हठात् न जाने किस वेदना के कारण स्वतः ही उसका अन्तर गा उठता है या अपने हृदय की वेदना को गान के 'सुर' में बाहर प्रकट करता है। इसीलिए गान मनुष्य के हृदयावेग को सरल और सहज रूप में प्रकट करने का एक उत्कृष्ट अवलम्बन है। बुद्धि और चिन्तन के अनजाने में ही आघात की वेदना जिस प्रकार मनुष्य के कंठ से आर्तनाद रूप में प्रकट होती है, उसी प्रकार संगीत की सहायता से मनुष्य का हृदयावेग भी मनुष्य की बुद्धि या ज्ञान के अनजाने में ही अपने को प्रकट करता है। इसीलिए उसे मैं निर्मल आनन्द रूप में देखता हूँ एवं मैं अनुभव करता हूँ कि गान का वह स्वतः स्फूर्त आवेग भी अन्यो के मनहरण की असीम क्षमता रखता है।

गुरुदेव के विविध हृदयावेग का यदि ठीक परिचय पाना हो तो उसका सर्वाधिक अच्छा

उपाय है उनके गान। ऋतुओं के सम्बन्ध में उनके चिन्तन को जानना हो या यह अनुभव करना हो कि बगाल की छह ऋतुओं ने उनके अन्तर को किस प्रकार आनन्दित किया है, तो उनके ऋतु-गानों को अच्छी तरह सुनना होगा। इसके अलावा इन सब गानों की विस्तृत आलोचना करने पर पता चलेगा कि गुरुदेव के मन में ऋतु के आनन्द ने सहज ही स्थान नहीं बनाया, इस आनन्द की उपलब्धि के लिए उन्हें विशेष प्रयास करना पड़ा था।

हम अपने जीवन से सर्वदा ही अनुभव करते हैं कि प्रकृति के अत्यन्त निकट परिवेष्टन में रहते हुए भी मनुष्य में उसके रस-वैचित्र्य की अनुभूति प्राप्त करने का सामर्थ्य नहीं होता। इसीलिए प्रकृति मन के अनुकूल होते हुए भी मन को भी उसके अनुकूल बनाना पड़ता है।

ऐसे सितार या इसराज का, जिसके तरब के तार मिले हुए नहीं हैं, एक मुख्य तार मिलाकर हम गान गाकर या गत बजाकर एक स्वर की आबहवा बना सकते हैं, किन्तु उससे बेसुरे तरब-तार गान के सुर में कभी नहीं बजेगे। उसे (तरब को) गान के थाट में मिलाना होगा। यह स्वर मिलाना ही हुआ तरब-तार के लिए (तडप के लिए) साधना। इस प्रकार ऋतु के आवेष्टन में रहने से ही हमारा अन्तर ऋतु के अनुकूल सुर में मिल जाएगा, ऐसा सोचना भूल है। साधना के द्वारा ही उसे सफल करना होगा। अर्थात् अनुकूल ऋतु के परिवेश में रहकर भी उस ऋतु के सुर में जीवन बाँधने या एकाकार करने के लिए साधना की जरूरत है।

गुरुदेव के जीवन में हम उसी प्रकार की साधना का परिचय पाते हैं। अल्पायु से ही उनके समक्ष विश्व प्रकृति की लीला उपभोग की वस्तु थी। उन्होंने मुग्ध चित्त से उस ऋतु का, उसके वैचित्र्य का मन-प्राण से उपभोग करने की चेष्टा की है। प्रकृति की ऋतुलीला ने उनके प्राण में, अन्तर में आघात किया है, वे अभिभूत हुए हैं, किन्तु उसके साथ अपनी सत्ता को शुरू से एक सुर में मिला नहीं पाए। बाद में वे इसमें सफल हुए थे, किन्तु इसमें उन्हें बहुत समय लगा।

उनके जीवन के आरम्भ के ऋतु-गानों में उन्होंने ऋतु का वर्णन बहुत ही सुन्दर ढंग से किया है, किन्तु उनमें उनके अन्तर की अनुभूति के दर्शन नहीं होते। पुनः, यह भी देखा गया है कि ऋतु ने उनके मन को कभी-कभी विरह-वेदना से अशान्त कर दिया है, किन्तु वहाँ वह विरह-वेदना ही उनके लिए मुख्य हो गई है। उनके मन की इस अवस्था के लिए अनुकूल कारण को भी उन्होंने गान में स्वीकार किया है, किन्तु उससे अधिक मर्यादा देना उन्होंने गान में स्वीकार किया है, किन्तु उससे अधिक मर्यादा देना उन्होंने नहीं चाहा है। उनके लिए प्रकृति का प्रयोजन इतने तक ही सीमाबद्ध है। हृदय-वेदना का उद्रेक ही जैसे ऋतु का एकमात्र काम है। वह काम सम्पन्न हो जाने पर ऋतु का किसी प्रकार का प्रयोजन वे अनुभव नहीं करते थे। इस प्रकार ऋतु को उन्होंने पृथक् रूप में ही देखा है।

तीस वर्ष की आयु में उतरबंग स्थित अपनी जमींदारी के प्रबन्ध का भार ग्रहण कर

जब वे उस अचल में निवास करने लगे, तब प्रथम बार प्रकृति को अच्छी तरह पहचानने का अवसर उन्हें मिला। वहाँ के वृक्ष, लता, शस्यपूर्ण प्रान्तर, ग्राम, वहाँ के आकाश, हवा, मैदान, कल-कल करती भरी नदियों के बीच उन्होंने दस-बारह वर्ष बिताए। इस प्रकार प्रकृति के साथ अपना सम्बन्ध स्थापित करने की उनकी साधना चलती रही। उस समय वहाँ की प्रकृति ने उनके मन में जिस रस का संचार किया था, उसकी अभिव्यजना बाद में दिखाई दी, ४७ वर्ष की आयु में लिखित 'शारदोत्सव' नाटिका के गानों में। शारदोत्सव के समान सुन्दर ऋतु-गान इसके पूर्व नहीं मिलते। इन गानों में ही यह बात प्रकट हुई कि वे ऋतु के साथ एक आंतरिक योगसूत्र-स्थापना का शुभारम्भ कर सके थे।

४० वर्ष की आयु में उन्होंने शान्तिनिकेतन विद्यालय की स्थापना की, एवं जमींदारी का पल्ली अचल त्यागकर वे स्थायी निवास की इच्छा से शान्तिनिकेतन आ गए। हम सभी जानते हैं कि बगाल के इस अचल की प्रकृति और उनकी जमींदारी के अचल की प्रकृति समान नहीं है। यहाँ की मिट्टी पूर्वबंग के समान सरस एवं शस्यश्यामल नहीं है। यहाँ ग्रीष्म का ताप वहाँ की तुलना में बहुत अधिक है। यहाँ की वर्षा की वृष्टिधारा उस अचल की वर्षा के समान अविराम नहीं है। शीत की तीव्रता यहाँ की तुलना में वहाँ बहुत कम है। इसके अलावा शान्तिनिकेतन में प्रत्येक ऋतु को जितना स्पष्ट रूप से अनुभव किया जाता है, वैसा वहाँ अनुभव नहीं होता। इसीलिए यहाँ की ऋतु मन को अधिक प्रभावित करती है।

पहले शान्तिनिकेतन निर्जन प्रकृति के आवेष्टन में घिरी छोटी पल्ली के समान था। इसीलिए यहाँ निवास कर यहाँ की प्रकृति के साथ गुरुदेव के अन्तर का योग साधन करने का पथ सहज हो गया। उन्हें यहाँ अपने अनुकूल आबहवा मिल गई।

आकाश, हवा, प्रकाश, जल, वृक्ष, फूल, फल आदि की सहायता से ही हम ऋतु की लीला और उसका आना-जाना अनुभव करते हैं। इन उपक्रमों या संकेतों के बिना ऋतुओं के अस्तित्व का पता लगाना असम्भव है, क्योंकि ऋतु का अपना कोई अलग रूप नहीं है। उपर्युक्त वस्तुओं के एक साथ विशेष परिवर्तन या विकास से हमारे मन पर जो क्रिया होती है, उसे ही हम कहेंगे ऋतु का विकास।

एक ऋतु में एक प्रकार के फूलों का, फलों का प्राचुर्य दिखाई देता है। सूर्यताप की प्रखरता कम-अधिक अनुभव की जाती है। हवा की उष्णता का तारतम्य होता है। ऋतु के निर्देश से कभी उत्तर, कभी दक्षिण, कभी पूर्व दिशा से हवा चलती है। एक ऋतु में वृक्ष के पत्ते झरते हैं, नए पत्ते आते हैं। किसी ऋतु में सूर्यताप से मिट्टी का रस कम हो जाता है, तब सभी कुछ सूखा लगने लगता है। पुनः, और एक ऋतु में आकाश में बादलों की घटा छा जाती है, प्रचुर वर्षा होने लगती है, मिट्टी की शुष्कता दूर हो जाती है तथा मैदान, प्रान्तर सभी सबूज, सरस हो उठते हैं। एक ऋतु में फसल से खेत लहलहा उठते हैं, अन्य ऋतु में उसकी कटाई कर घर में रखना पड़ता है। वर्षा का कर्मयुक्त जल अन्य ऋतु में निर्मल हो जाता है। इस प्रकार कई विचित्र उपक्रमों द्वारा ऋतुचक्र हमारे मन को प्रभावित करता है। वास्तव में प्रकृति की ऋतुलीला यही है।

गुरुदेव के वाङ्मय के ऋतु-गान सुनने पर लोगो का कि वे भी जैसे प्रकृति की ऋतुलीला की इस प्रकार की प्रयोजनीय वस्तु में परिणत हो गए हैं। वृक्ष, फूल, फल, प्रकाश, हवा के समान उनका जीवन भी ऋतुलीला के विकास में सहायता कर रहा है। प्रत्येक ऋतु जैसे गुरुदेव के गान के बिना असम्पूर्ण है। उन्होंने ऋतु-ऋतु में अपने गानों के फूल प्रस्फुटित किए हैं और उनकी सहायता से ही हमारे लिए ऋतु का आनन्द अनुभव करना सहज हो गया है। प्रकृति की ऋतुलीला को हमारे अन्तर में अनुभव कराने के लिए फूल के समान ही ये गान स्वतःस्फूर्त सहज सौन्दर्य में विकसित हुए हैं।

१५-१६ वर्ष की आयु से गान-रचना शुरू कर शांतिनिकेतन में जीवन के आरम्भ अर्थात् ४० वर्ष की आयु तक गुरुदेव ने जितने गानों की रचना की, उनमें विशुद्ध ऋतु-संगीत की संख्या बहुत कम है। अर्थात् वर्षा के गान प्रायः सात, वसन्त के गान तीन और शरद् का गान एक है तथा और एक गान मिलता है जिसमें उपरोक्त तीन ऋतुओं का वर्णन गान के तीन अंशों में किया गया है। इन बारह ऋतु-गानों में वर्षा के सात गानों की रागिनियाँ हैं मल्हार-परिवार की। वसन्त के तीन गानों की रागिनियाँ हैं बहार और वसन्त। शरद् के गान की रागिनी है जोगिया-विभास। एक साथ तीन ऋतुओं के वर्णन के गान की रागिनी है शकराभरण। स्वर-संयोजन की दृष्टि से इसे उनकी अपनी रचना नहीं कहा जा सकता।

परवर्ती चालीस वर्षों में गुरुदेव द्वारा रचित ऋतुसंगीत की संख्या अधिक है। वहाँ भी देखा गया है कि साठ वर्ष की आयु तक वर्षा, शरद् और वसन्त ऋतुओं का ही प्रभाव है। किन्तु स्वर-संयोजन में व्यतिक्रम दिखाई दिया है। पहले जिस प्रकार विशेषतः वर्षा के गान को मल्हार में ही निबद्ध करते थे, अब दिखाई देता है कि उन्होंने इस प्रकार की दुर्बलता से अपने को मुक्त कर लिया है। इसके बाद से वर्षा के गान अन्यान्य रागिनियों में निबद्ध होने लगे, जैसे यमन या यमनकल्याण, सिन्धु या सिन्धुकाफी, भूपाली, बिहाग, भैरवी इत्यादि में। और ऐसा भी देखा गया कि शरद् की तपन, या शरद् की रौद्रछाया के गानों के लिए वे केवल जोगिया-विभास, कालिगडा, बिलावल, भैरवी आदि प्रातःकालीन रागिनियों का ही व्यवहार करना नहीं चाहते। उन्होंने इस प्रकार के गानों में बगाल के लोकसंगीत की धुनों को भी स्थान देने का प्रयास किया है। किन्तु वसन्त के गानों की रचना में वे प्रायः ५३ वर्ष की आयु तक बहार के प्रभाव से मुक्ति नहीं पा सके। इस समय में रचित वसन्त ऋतु के आठ गानों में छह गानों की रागिनी है बहार या मिश्र बहार।

१३२८ बंगब्द (ई १९२१) से गुरुदेव के जीवन के शेष बीस वर्षों का आरम्भ है। अर्थात् उस समय उन्होंने साठ वर्ष की आयु में प्रवेश किया। ऋतु-गान की दृष्टि से यह काल विशेष उल्लेखयोग्य है। शान्तिनिकेतन में उनकी इस बीस वर्षीय साधना का यथार्थ परिचय इसी समय सामने आया। अथवा ऐसा भी कहा जा सकता है कि इस समय से ही उनकी जीवन-व्यापी साधना की सार्थक परिणति दिखाई दी। इस समय से वे ग्रीष्म और हेमन्त के गानों की रचना करने लगे। इसके पूर्व उनके गानों में इन दो ऋतुओं के गानों को स्थान नहीं मिला था। इस प्रकार के गानों को इस ऋतु-गान-शृङ्खला में प्रवेश

का अधिकार मिला। इसके सात वर्ष पूर्व १३२१ बगाब्द (ई १९१४) में ५३ वर्ष की आयु में उन्होंने शीत के मात्र दो गान लिखे थे, किंतु इस बार नवीन अनुभूति से शीत के पुन नवीन गानों की रचना वे करने लगे। ४७ वर्ष की आयु में शारदोत्सव-गान की रचना के समय ऋतु श्रेणी के गानों ने एक विशेष मोड़ लिया, फिर भी पथ के अंतिम लक्ष्य का निर्देश १३२८ बगाब्द (ई १९२१) में मिला।

इस समय से ही प्रकृति के साथ उनके अन्तर के गभीर योग का परिचय सामने आया, जैसे प्रकृति अपने मन का रहस्य नि सकोच गुरुदेव को सुना रही है, गुरुदेव का वेदनामय चित्त इन सब बातों से उद्वेलित हो उठा है। इसके अलावा इन शेष बीस वर्षों में जितने ऋतु-गानों की रचना की है, सख्या की दृष्टि से भी वे पूर्वकाल की रचना से काफी अधिक है। यह भी देखा गया है कि गानों के स्वर-संयोजन की दृष्टि से उनके मन में किसी प्रकार की द्विधा नहीं थी, इसीलिए इस समय के ऋतु-गानों में राग-रागिनी का वैचित्र्य सुनाई दिया।

अन्तर-अन्तर में वे किस परिमाण में बगाली थे, उनके ऋतु-गान इसके उत्कृष्ट प्रमाण हैं। कुछ विचार करने पर पता चलेगा कि इस प्रकार के गानों की रचना में मात्र शान्तिनिकेतन और उत्तरबग की पद्मा के अचल की प्रकृति ने उन्हें अनुप्राणित किया था। उनके छह ऋतु-गान इन दो अचलों की प्रकृति को लेकर ही रचित हैं। बगाल के इस अचल में कोई पहाड़ नहीं है, समुद्र नहीं है, इसीलिए ऋतु विषयक उनके गानों में पहाड़ी या सामुद्रिक अचलों की ऋतुओं का वर्णन नहीं मिलेगा। पृथिवी के न जाने कितने देशों के कितने पहाड़, वन, नद-नदी-युक्त अचलों के ऋतुवैचित्र्य का स्वाद उन्होंने लिया है, किन्तु इनमें से कोई भी उनके मन में गान की वेदना जाग्रत नहीं कर सके। वह वेदना जाग्रत की केवल बगाल की सरल, शान्त, उदार प्रकृति ने।

उद्दीपक या उल्लास के गान

बगाल के समालोचक-दल में ऐसा मत प्रचलित है कि द्विजेन्द्रलाल ने पहली बार बगला गान में अंग्रेजी 'सुर' (स्वरसज्जा) का संयोजन किया। उन्होंने देशी धुन ('सुर') में accent और movement अर्थात् एक नवीन स्वराघात एवं द्रुतगति का समावेश कर बगला गान में, देशी 'सुर' में एक नवीन चाचल्य और स्पन्दन की सृष्टि की थी। उनका कहना है कि इसके लिए वे विलायती संगीत के ऋणी हैं, "हमारे रागों एवं रागिनियों ने विलायती गति को इतने सहज भाव से अंगीकार कर लिया है कि उसके 'सुर' की यह विलायती भंगिमा या गति हमारे कानों में खटकती नहीं है।" एवं इस विषय में इस युग के बगला गान में द्विजेन्द्रलाल राय ने "एक नवीन ढंग की सृष्टि की है" और "इस गान में एक विशिष्ट ओजस्विता है जो अन्य गानों में प्रायः नहीं मिलती।" हाल में कुछ दिन पूर्व अन्य एक दल ने यह मत व्यक्त किया है कि बगला गानों में बलिष्ठ पौरुष का संगीत-समारोहों में समावेश प्रथम बार काजी नजरूल इस्लाम ने कराया। इन दोनों मतों के सम्बन्ध में सशय की काफी गुंजाइश है।

बगाल पर विलायती संगीत के प्रथम प्रभाव के विषय में पूर्व परिच्छेद में मैंने विस्तृत आलोचना की है। उस समय हमने देखा है कि गान में तेज, वीर्य या उल्लास का भाव प्रस्फुटित करने का प्रयास हिन्दूमेला-आन्दोलन के युग में शुरू हुआ था। उस युग के राष्ट्रीय संगीत की रचना की प्रेरणा से ही उल्लास के गानों का सूत्रपात हुआ। इस दृष्टि से सत्येन्द्रनाथ ठाकुर के गान 'जय भारतेर जय' को उल्लास का प्रथम गान कहा जा सकता है। यह गान खमाज रागिनी में रचित है, सुना जाता है कि इस गान का प्रथम बार स्वर-संयोजन आदि ब्राह्मसमाज के गायक और ठाकुरबाड़ी के गृहशिक्षक विष्णु ने किया था। यद्यपि यह गान देशी रागिनी में गठित है, किन्तु उल्लास के गान की रचना में 'सुर' (रागिनी, धुन) जिस पद्धति से सजाया जाता है, उसी प्रकार इस रागिनी को कटे-कटे, लघन से स्वर प्रयोग के ढंग से सजाया गया था। ठीक इसी आदर्श से और इसी रागिनी में सजीवनी सभा के लिए गुरुदेव ने 'एक सूत्रे बाँधियाछि सहस्रति मन' गान की रचना की। यह घटना उक्त सरचना के कुछ वर्ष बाद की है जबकि गुरुदेव की आयु सोलह वर्ष के आसपास थी। भाव, भाषा, देशी रागिनी की दृष्टि से उद्दीपक गान के हिसाब से गुरुदेव की इस आयु की यह एक उल्लेखयोग्य रचना है। उस 'सुर' (रागिनी) की शृंखला के साथ विविध प्रकार के आरोहण-अवरोहण-अलंकार के माध्यम से जोरदार पाश्चात्य गान का भाव उसमें प्रस्फुटित हुआ है एवं भाषा और छन्द के जोर से गान इतना प्राणवान् हो उठा है

कि सभी के अन्तर में उन्मत्तता का संचार हुआ है। बाद में 'वाल्मीकि प्रतिभा' में इसी प्रणाली से और एक-दो गानों की रचना उन्होंने की थी। इस नाटक का गान 'एक डोरे बौंधा आछि मोरा सकले', 'एक सूत्रे बाँधियाछि सहस्रटि मन' गान के अनुकरण से रचित है। 'गहने गहने जा रे तोरा-निशि बहे जाय जे' गान बहार रागिनी में रचित है एवं इसकी रागिनी के गठन में भी उपर्युक्त गान के समान तेज या ओजस्विता है।

बगला गान में तेज या ओजस्विता की अभिव्यजना की प्रेरणा हमने केवल विलायती गान के अनुकरण से पाई है, ऐसा कहना भूल होगा। किसी के लिए ऐसा सोचना भी ठीक नहीं कि हमारे प्राचीन गानों में इस पक्ष का अभाव था। अल्पवय में गुरुदेव के मन में इस प्रकार की धारणा थी, यह बात उनके उस उम्र के एक कथन से समझी जा सकती है। वहाँ उन्होंने लिखा है

“ऐसा भी कहा जा सकता है कि घोरतर उल्लास का स्वर अग्रेजी रागिनी में है, हमारी रागिनी में नहीं।”

किन्तु बाद में यह धारणा उनके मन-मस्तिष्क से हट गई थी, जिसका कारण था हमारे देश का प्राचीन ध्रुपद संगीत।

सुना जाता है कि भारतीय ध्रुपद की नौहरवाणी में स्वर लघन व छूट से प्रयुक्त होते हैं। खडारवाणी के ध्रुपद गान में कटे-कटे स्वरों का व्यवहार देखा जाता है; किन्तु नौहर-वाणी के समान इतना जोरदार नहीं है। इस ध्रुपद संगीत के माध्यम से शक्ति का प्रदर्शन होता था। किन्तु ऐसा नहीं लगता कि गुरुदेव का इस संगीत के साथ विशेष परिचय था, क्योंकि गुरुदेव का जब जन्म हुआ, तब देश में मात्र गौडहर-गौडी-गौहरवाणी के ध्रुपद के अलावा अन्य वाणियों के ध्रुपद गान का गायन बहुत कम होता था। यह बात तत्कालीन संगीत-अनुरागियों के मन्तव्य से प्रमाणित होती है। किन्तु बाद में गुरुदेव यदुभट्ट और राधिका गोस्वामी की सहायता से ध्रुपद की जोरदार खडारवाणी से परिचित हुए। उसके अनुसरण से एक समय उन्होंने बंगला भाषा में गान-रचना भी की थी। हम जानते हैं कि झपताल, शूलफाँक्ता और तेवडा तालों का ध्रुपदगान में अधिक व्यवहार होता है एवं इन गानों में ताल के विषम छन्द की सहायता से उल्लास का भाव प्रकट होता है। यहाँ हिन्दी ध्रुपद के अनुसरण से भैरवी रागिनी में रचित उनके गान—“आनन्द तुमि स्वामि, मगल तुमि” का उल्लेख किया जा सकता है। इसका ताल शूलफाँक्ता है। इस ढंग का भैरवी रागिनी का गान आजकल बंगाल में नहीं रचा जाता, एवं हिन्दुस्थानी उस्तादों के मुख से भी इस प्रकार का गान सुना नहीं जाता। भैरवी रागिनी में एक प्रकार की वेदना की अभिव्यक्ति होती है। प्रार्थना विषयक या स्तुति, प्रताडना, कलह और वियोग आदि जो कोई भी भाव हो, मूल में वेदना ही इसका स्थायी रस है। करुण रस की अभिव्यजना या निष्पत्ति के लिए भारतीय संगीत में यह रागिनी विख्यात है, किन्तु उपरोक्त गान में यह रागिनी ('सुर') विपरीत भाव की अर्थात् उल्लास की प्रतीक हो गई है। इस गान के एक-एक सुर में पाञ्चात्य संगीत के समान यद्यपि व्यवधान की सृष्टि की है, एक स्वर से अन्य स्वर के बीच, फिर भी रागिनी की गठन-प्रणाली निर्धारित नियमों पर प्रतिष्ठित है, इसमें कहीं विच्युति नहीं

हुई है।

भूपाली जाति की पाँच स्वरो की रागिनी में स्वरो के आरोहण-अवरोहण में काफी व्यवधान है, किन्तु जो सम्पूर्ण राग हैं, उनमें रागिनी का वैशिष्ट्य कायम रखकर स्वरो के व्यवधान से गान की रचना करना बहुत ही कठिन है। द्रुत लय में गान गाने के कारण, अथवा दुगुन, चौगुन या द्रुत लय के अन्य छन्द में एक प्रकार का जोरदार वेग प्रकट होता है। इस बात को ध्यान में रखकर गुरुदेव ने कहा है,—“कई बार उल्लास के गान की रचना करते समय हम उसे द्रुत ताल में निबद्ध कर लेते हैं, चाहे रागिनी किसी भी भाव की हो, द्रुत ताल सुख का भाव प्रकट करने का एक अग निश्चय ही है।”

किन्तु इस पद्धति के हिन्दी गान में शब्दों के प्रति गायक का कोई ध्यान नहीं रहता, शब्द भ्रष्ट, नष्ट हो जाते हैं, कई बार उसका अर्थ समझना असम्भव हो जाता है। बगला गान में इस प्रकार की अवस्था किसी प्रकार चल नहीं सकती। लगता है कि इस कारण ही हिन्दी ध्रुपद गान के रचयिता जोरदार गानों में झपताल, तेवड़ा, शूलफाँक्ता आदि विषम मात्रावाले तालों के व्यवहार के पक्षपाती थे। द्रुत लय के त्रिताल छन्द में विषम मात्रा के ध्रुपदी गान के समान जोरदार गान उस तुलना में कम ही मिलते हैं। दादरा छन्द का जोरदार हिन्दी गान किसी उस्ताद के मुख से सुनने का सौभाग्य मुझे अब तक नहीं मिला। यहाँ विशुद्ध हिन्दी गान की सहायता से त्रिताल के छन्द में रचित गुरुदेव के जोरदार उद्दीपक गान का एक उदाहरण दिया जा रहा है। गान ‘वाल्मीकि प्रतिभा’ का है—‘ऐ बेली सबे मिले चलो हो’। यह भूपाली रागिनी और द्रुत त्रिताल छन्द में रचित है। भाषा, रागिनी और छन्द की दृष्टि से दस्युओं के उद्दीपक गान का यह एक अच्छा निदर्शन है। हिन्दी गान के अनुसरण से रचित इस प्रकार के और भी गान हैं।

गुरुदेव ने शूलफाँक्ता, झपताल, तेवड़ा, दो-चार छन्द चतुर्मात्रिक और त्रिमात्रिक आदि विविध छन्दों का व्यवहार कर वीर्य के गानों में अपनी रचना का वैशिष्ट्य दिखाया है। आजकल हिन्दी गान के गायकों के वीर्यसूचक गानों में इस प्रकार का वैचित्र्य बिलकुल दिखाई नहीं देता। उल्लास के विलायती गानों में हमें मात्र सममात्रा का छन्द मिलता है। हिन्दी गानों में शब्दों की मर्यादा कोई विशेष नहीं रहती, विलायती गानों में शब्दों की कुछ मर्यादा रहती है। गुरुदेव के गानों का अन्य विशेषत्व है रागिनी और छन्द के गठन के दबाव या प्रभाव से शब्द की मर्यादा को किसी प्रकार की हानि न होने देना। ऐसा नहीं है कि उनके सभी सशक्त गान द्रुत लय में निबद्ध हैं। मध्य लय के भी कई गान हैं। उनके जोरदार गानों में विशुद्ध या मिश्र भैरवी, यमन, भूपाली, खमाज, बहार रागिनियों का व्यवहार अधिक है, उनके बाद है मिश्रभैरव, शंकरा, एव बगल की धुनों में बाउल और कीर्तनाग धुनों के गान भी कई हैं। उपरोक्त रागिनियों में सशक्त गानों के एक-एक उदाहरण यहाँ दिए जा रहे हैं।

- | | |
|-----------|---------------------------------|
| भैरव में | - ऐ महामानव आसे’ |
| भैरवी में | - ‘भेगेछ दुयार एसेछ ज्योतिर्मय’ |

यमन भूपाली	- 'आमरा नूतन यौवनेरइ दूत'
शकरा	- 'आर नहे, आर नय'
बहार	- 'ओरे आय रे तबे, मात् रे सबे'
बाउल और कीर्तन	- 'वज्रे तोमार बाजे बाँशि'

इस प्रकार के जोरदार कई गानों की रचना उन्होंने की है। विलायती गानों में उल्लास के शब्दों के लिए किस प्रकार स्वर-संयोजन किया जाता है, इस विषय में परिष्कार ज्ञान होने के कारण भारतीय राग-संगीत से उल्लास का ढंग खोज निकालने में उन्हें अधिक श्रम नहीं करना पड़ा। खडारवाणी (ध्रुपद) के ढंग में उन्हें यह तत्त्व मिल गया, प्रयोजन के अनुसार उन्होंने उसे मात्र बलिष्ठ किया। ये सब हूबहू विलायती गान के अनुकरण से रचित नहीं हैं, इनमें दोनों आदर्शों के सम्मिश्रण का एक अपूर्व रूप मिलता है।

ध्रुपद गान में गायक साधारणतः ताल और राग को ही बड़ा मानते हैं अतः शब्दों की सहज छन्दोबद्ध गति की उपेक्षा होती है। इस कारण ही हिन्दी गान में शब्द का छन्द इतना टूटता है। इसीलिए शब्द का निजस्व कोई छन्दोबद्ध प्रवाह (प्रवृत्ति) नहीं रहता, ताल और 'सुर' (रागिनी) की मिश्रित प्रवृत्ति के साथ शब्द को मिलाने की आवश्यकता उस्ताद महसूस नहीं करते। ऊपर के आदर्श से रचित गुरुदेव के गानों या राष्ट्रीय संगीत ने इस अभाव को पूरा किया है। गाते समय शब्द के छन्द पर जोर देकर गाने से इन गानों का यथार्थ रूप सुन्दर हो उठता है। देखा जाता है कि गुरुदेव के गान केवल स्वरलिपि की सहायता से लिखते समय कई गायक जोरदार गान का वास्तविक रूप उसमें प्रस्फुटित नहीं कर सकते, उसे अपनी पसंद के अनुसार कोमल भाव के गान में परिणत कर देते हैं। कीर्तन या बाउल ध्रुन में इस प्रकार का बलिष्ठ भाव प्रकाश करना भी गुरुदेव की रचना का एक विशेष गुण है। हमारे देश में कीर्तनाग ध्रुन में जोरदार गान की रचना हुई, सुना नहीं गया, आज तक इस 'सुर' (ध्रुन, स्वर-सज्जा) में किसी रचयिता के किसी उल्लेखयोग्य गान का भी परिचय नहीं मिला है।

उपरोक्त इन छन रागिनियों के जोरदार, प्रभावपूर्ण गान गुरुदेव के जीवन के शेषकाल में रचित हैं, अथवा कहा जा सकता है कि इस पद्धति के अधिकतर गान उनके शान्तिनिकेतन के जीवन में ही रचित हैं। पूर्ववर्ती काल में ध्रुपद की नकल से या विलायती पद्धति से रचित गानों में इन सब गानों के समान निजस्व क्षमता का वैशिष्ट्य प्रकट नहीं हुआ है।

आरम्भ में मैंने जो प्रश्न उठाया था, पुनः उसी विषय पर आया जाए। ई १८८७ के पूर्व द्विजेन्द्रलाल राय ने बगला गानों में अंग्रेजी ध्रुनों के व्यवहार का काम हाथ में नहीं लिया था, इस तथ्य की जानकारी हमें उनकी जीवनी से मिलती है। यह कहना भी ठीक नहीं है कि देशी और विलायती ध्रुनों के सम्मिश्रण से बगला गान में जोर देने की दृष्टि से नीबन ढंग का प्रवर्तन उन्होंने ही प्रथम बार किया, क्योंकि स्वदेशी युग के पहले वे इस पद्धति के गानों की रचना में प्रवृत्त नहीं हुए, स्वदेशी युग में ही सर्वप्रथम उन्होंने जोरदार गानों की रचना शुरू की। काजी नजरुल इस्लाम के जोरदार गानों की रचना का आरम्भ

प्रथम महायुद्ध के बाद दिखाई दिया। इस समय में गुरुदेव ने जितने वीर्यव्यंजक गानों की रचना की थी, उनकी खबर न रखने के कारण इस प्रकार की भ्रान्त धारणा की सृष्टि हुई है।

आजकल सिनेमा और ग्रामोफोन-रिकार्ड की आवश्यकता की पूर्ति के लिए जो विदेशी उद्दीपक गान के आदर्श से देशी गानों की रचना करते हैं, उनमें एक वर्ग ने पाश्चात्य संगीत के अनुकरण से, किसी-किसी ने गुरुदेव के आदर्श से, उल्लास और तेज के गानों की रचना की है। किन्तु इस पद्धति के गानों की संख्या बहुत अधिक नहीं है। उनका प्रयास विलायती करुण मेलोंडी को संगीत में स्थान देने का है। किन्तु प्रश्न यह है कि करुण मेलोंडी के लिए भारतीय संगीत को यूरोप का द्वार खटखटाने का प्रयोजन है क्या ? आज हमारे लिए तेज और वीर प्रकाशक गानों का विशेष प्रयोजन है, आवश्यकता है। वह तेज या उल्लास केवल राष्ट्रबोध-उद्दीपक गानों तक सीमित रहे, ऐसा नहीं है। प्रतिदिन के जीवन में भी मनुष्य कितने प्रकार के मानसिक अवसाद से गुजरता है एवं इच्छा होने पर वह गान की सहायता से अपनी मानसिक दुर्बलता से मुक्ति पा सकता है। प्राचीन हिन्दी गान से उस सुयोग की उपलब्धि हम जैसे साधारण लोगों के लिए विभिन्न कारणों से सम्भव नहीं है। प्रथमतः, हमारा संगीत जिस आदर्श से उद्भूत है उससे वह विच्युत होना नहीं चाहता। द्वितीयतः, प्राचीन संगीत में उद्दीपन की जो अभिव्यजना मिलती है, कठोर साधना के बिना वह असम्भव है। जनसाधारण के उस अभाव की पूर्ति विशेष रूप से गुरुदेव ने की है। स्वदेशप्रेम-उद्दीपक गानों के अलावा विविध ऋतुओं और प्रेम के संगीत में पौरुष का भाव किस प्रकार प्रस्फुटित हुआ है, ये कुछ गान उसके उदाहरण हैं—‘ओइ बुझि कालवैशाखी’, ‘आज बारि झरे झरझर’, ‘शीतेर हावार लागल नाचन’, ‘वसन्ते फूल गोंधल आमार जयेर माला’। इन विभिन्न ऋतुगानों और ‘महुया’ काव्य के प्रेमसंगीत ‘आमरा दूजना स्वर्ग-खेलना गडिब ना धरणीते’ का उल्लेख करने पर यह कहा जा सकता है कि इस दृष्टि से भी गुरुदेव भारतीय संगीत के क्षेत्र में प्रथम क्षेणी के रचयिता हैं। संख्या की दृष्टि से और वैचित्र्य के विचार से गुरुदेव के समकक्ष और कोई है, हमें जानकारी नहीं। ऐसा कहना भी भूल है कि उल्लास के गानों में इस वैचित्र्य के मूल में विदेशी पद्धति ही हमारा आदर्श रहा। आजकल केवल मधुर व्यथा और रोदनभरे दर्द या प्रेम के गानों की बाढ़ आ गई है।

बंगाल के स्वदेशी युग में रचित गानों में जिस प्रकार के तेज की अभिव्यजना थी, उत्तरकाल में राजनीतिक आदर्श ने अपना पथ बदल लिया, क्या इसी कारण उस भाव के गानों की अधिक कद्र नहीं है ? राष्ट्रीय झंडा-उत्तोलन के उपलक्ष्य में गाया जानेवाला हिन्दी गान जब मैं सुनता हूँ, स्वदेश की स्वाधीनता की प्रेरणा देने के लिए नेताओं ने इतनी दुर्बल स्वर-सज्जा के गान का निर्वाचन क्या सोचकर किया, यह प्रश्न ही मन में उठता है। शब्द-चयन की बात छोड़ भी दी जाए, इस गान की स्वर-सज्जा और छन्द के माध्यम से जो निर्जीव भाव प्रकट होता है, स्वाधीनताबोध-उद्दीपन के लिए वह अचल है। गत विश्वयुद्ध के कारण भारतवर्ष के ऊपर से एक बड़ा राजनीतिक विप्लव निकल गया।

इस बीच कई रचयिताओं ने नए ढंग से कुछ उद्दीपक संगीत की रचना की है, किन्तु दुःख के साथ कहना पड़ता है कि इन सब गानों का साहित्यिक मूल्य तो है ही नहीं, किन्तु इसके अलावा सामयिक उत्तेजना जाग्रत करने के उद्देश्य से रचित होने के कारण जन्म के साथ ही उनकी मृत्यु हो गई। महात्माजी के जीवनावसान के उपलक्ष्य में, नेताजी के विषय में और नवीन राजनीतिक जीवन के प्रथम परिवर्तन को लेकर कई गानों की रचना हुई, किन्तु उत्तेजना के उपशम के साथ ही उनका सांगीतिक मूल्य भी लुप्त हो गया। किन्तु फिर भी कहना पड़ेगा कि गत कुछ वर्षों में रचित कुछ गानों के स्वर-संयोजन का वैशिष्ट्य प्रशंसनीय है। वे सम्मेलक संगीत (chorus) के लिए उपयुक्त हैं। स्वर-संयोजन और छन्द में ये वीर्यप्रकाशक हैं। इनमें से अधिकांश गानों के स्वर-संयोजन में विलायती संगीत की छाप प्रकट होती है, छन्द में मात्र तीन-चार मात्राओं की द्रुत लय मिलती है और उसके साथ वाद्ययंत्र-संगीत का प्राधान्य दिखाई देता है।

बगला गानों में विलायती अनुकरण से हार्मनी-संगीत के प्रयोग का प्रयास कब शुरू हुआ, यह मैंने पहले ही बताया है। किन्तु इस प्रयास ने किसी भी दिन व्यापक रूप ग्रहण नहीं किया। इसका एक कारण यह रहा कि कठ की सहायता से विभिन्न सुरों में कई गायकों को मिलकर एक साथ गाने के लिए कठस्वर को जिस प्रकार विभिन्न स्तरों पर उपयोगी बनाना पड़ता है, उस दृष्टि से कोई प्रयास यहाँ नहीं हुआ, क्योंकि हमारे कठसंगीत में हम गले से उनका स्वाभाविक स्वर निकालने को ही ठीक समझते हैं और उसी प्रकार गान सुनने और गाने के हम अभ्यस्त हैं। इसीलिए विलायती कायदे में अस्वाभाविक कठस्वर का गान उच्च श्रेणी के भारतीय संगीत में अप्रचलित है एवं जहाँ शब्द और 'सुर' का एकत्व ही मूल विषय है, वहाँ हार्मनी संगीत का प्रचलन गान के निजस्व रूप को खंडित करता है। इस कारण बगला गान को अन्य पथ पर चलना होगा, अन्यथा शब्द की सहज गति और सौन्दर्य को नष्ट कर 'सुर' को ही प्रधानता मिलेगी। 'सुर' (स्वरसज्जा, धुन या स्वर प्रतिमा) के इन्द्रजाल की रचना करना ही है हार्मनी-संगीत का मूल उद्देश्य। किन्तु ऐसा देखा जा रहा है कि वर्तमान भारतीय वाद्ययंत्र-संगीत में इसका प्रयास उत्तरोत्तर बढ़ता ही जा रहा है एवं सम्भवतः भविष्य में कई नवीन रचनाओं की सम्भावना भी हो सकती है। आजकल बगला गान के साथ कठसंगीत और वाद्ययंत्र-संगीत में हार्मनी का सामान्य प्रयोग देखा जाता है। अभी यह कहना मुश्किल है कि यह हार्मनी संगीत कौन-सा मार्ग अपनाया। इस विषय में गुरुदेव स्वयं क्या सोचते थे, उसे हमारे लिए जान लेना उचित है। उन्होंने कहा है

“यूरोपीय संगीत में जो हार्मनी अर्थात् स्वरसंगति है, वह हमारे संगीत में चलेगी या नहीं। प्रथम विचार से लगता है, 'नहीं, वह हमारे गान में नहीं चलेगी, वह यूरोपीय है।'।

किन्तु जिस कारण यह सत्यवस्तु है, इसके सम्बन्ध में देशकाल का निषेध नहीं है।

तब क्या यह भी निश्चित है कि हमारे गान में हार्मनी का व्यवहार करने पर उसका गठन, स्वरूप या पद्धति स्वतंत्र होगी। अतः यदि मूल 'सुर' को वह अग्राह्य या अवज्ञा कर चलना चाहे तो यह इसके लिए दुःसाध्य कार्य या दुःसाहस होगा।

हमारे गान का विपुल तान-करतब इस हार्मनी में चलाने पर मूल गान का स्वरूप और गाम्भीर्य सुरक्षित रहता है, किन्तु उसका गतिपथ खुला, मुक्त रहता है।”

गुरुदेव ने सभी को सतर्क कर कहा है

“हमारी राग-रागिनियों स्वर-संगति को स्वीकार करते हुए भी आत्मरक्षा बिल्कुल कर ही नहीं सकती, यह बात जोर देकर कौन कह सकता है। किन्तु सृष्टि में नवीन रूप का प्रवर्तन विशेष शक्तिसम्पन्न प्रतिभा द्वारा ही साध्य है, अनाड़ी या मझौले लोगो का यह काम नहीं है।”

गुरुदेव ने स्वयं अपने गान के लिए कभी कई कठों के सम्मिलित स्वर में हार्मनी संगीत की रचना नहीं की। किन्तु इस काम में अपने आत्मीय जनो को वे प्रोत्साहित करते थे, यह बात मैंने पहले ही कही है।

भारत में देशी रागिनी की सहायता से अंग्रेजी भाषा के गानों की रचना कोई-कोई करते हैं। इस विषय में अच्छे-बुरे के विचार का समय अभी आया नहीं है एव यह भी जाना नहीं जा सका है कि पाश्चात्य जाति ने इस रचना से कुछ आनन्द अनुभव किया है या नहीं। सुना जाता है, इस क्षेत्र में गुरुदेव ने प्रयास नहीं किया, ऐसा नहीं है, किन्तु उनका उत्साह मात्र एक गान से समाप्त हो गया लगता है। वह गान है

The bee is to come,

The bee is to hum

ई १९१५ में जार्ज कैलडेरन नामक एक अंग्रेज ने गुरुदेव के गल्प ‘डालिया’ को अंग्रेजी में नाटक रूप में लिखा था। नाटक का नाम उन्होंने दिया था—‘The Maharani of Arakan’। लदन में भारतीयों के लिए यह अभिनीत हुआ। ई १९१३ में जब गुरुदेव लदन में थे, तब उन्होंने इस नाटक के लिए अंग्रेजी में तीन गान लिखे, किन्तु सुना जाता है कि उन्होंने स्वयं स्वर-संयोजन मात्र एक उपरोक्त गान के लिए किया था। इस गान के स्वर-संयोजन में विदेशी ढंग का प्राधान्य अधिक है किन्तु गाते समय बीच-बीच में देशी स्वर-संज्ञा का स्पष्ट आभास मिलता है।

विदेशी प्रथा में स्वाभाविक कठस्वर को परिवर्तित कर भावप्रकाश की सहज रीति का प्रचलन है, इस पद्धति के गान में गले के स्वर की विकृति को ही बड़ा माना गया है। हमारे देश की पद्धति उससे ठीक उलटी है; भारतीय संगीत कभी व्यक्तिगत जीवन के हँसने-रोने का अनुकरण नहीं करता, क्योंकि इस गान का प्रखवण साधक के समाहित चित्त से है। हमारे देश के गायक जब गाते हैं, तब वे अस्वाभाविक कठस्वर से गान के अर्थ को ‘सुर’ में प्रस्फुटित करने की चेष्टा नहीं करते। उनका काम रागिनी-विकास के माध्यम से गान के भाव को अभिव्यक्त करना है। किन्तु विलायती संगीत में देखा जाता है—“हृदयवेग के कम या अधिक होने के भाव को ‘सुर’ और कठस्वर की प्रवृत्ति द्वारा जीवन्त, मूर्त करने की चेष्टा की जाती है।” यह प्रथा भारतीय संगीत के लिए उपयुक्त नहीं है, इसीलिए गुरुदेव का कहना है, “दुख के गान में गायक यदि अश्रुपात एव सुख के गान में हास्यध्वनि की सहायता लेता है तो उससे संगीत की सरस्वती की नि सन्देह अवमानना होती है।” “सुर और कठ पर

जोर देकर हृदयवेग की नकल करना सगीत की गभीरता में बाधा उपस्थित करना है। समुद्र के ज्वार-भाटा के समान सगीत का भी अपना आरोहण-अवरोहण है किन्तु वह उसकी अपनी क्रिया, वस्तु है, कविता के छन्द के समान वह उसके सौन्दर्यनृत्य का पादविक्षेप है, वह हमारे हृदयवेग के पुत्तलिका-नाच का खेल नहीं है।

गुरुदेव ने अपने जीवन में भारतीय सगीत के अन्यान्य साधकों के समान ही सगीत की उपलब्धि की है एवं वे स्वयं भी उस आदर्श से गान-रचना के पक्षपाती थे, इसकी धारणा उद्धृत रचनाश से अनायास की जा सकती है। इसके अलावा उनकी अनेक रचनाएँ भी इसकी साक्षी हैं। उन्होंने गान के शब्दों को रागिनी में एकरूप कर हृदयवेग को प्रकट करने की चेष्टा की है, किन्तु कहीं भी कठविकृति नहीं हुई है, इस प्रकार के एक गान का उदाहरण में यहाँ देता हूँ। १३३२ बगाब्द (ई १९२५) में रचित 'शेषवर्षण' गीतनाट्य में एक गान है—'श्यामल छाया, नाइबा गेले'। यहाँ 'नाइबा गेले' में 'ना' का गान के 'सुर' में जिस ढंग से व्यवहार किया गया है, उसे सुनने पर लगेगा जैसे मन के विशेष आवेग या आग्रह के 'सुर' में 'ना' का उच्चारण हो रहा है। 'ना, जेयो ना, जेयो नाको' गान में 'ना' का स्वर उसी आदर्श से बिठाया गया है। गान की रागिनी है सिन्धुडा। तार सप्तक के सा रे को स्पर्श कर मींड के साथ जिस प्रकार कोमल निषाद पर आकर ठहरा जाता है, उससे 'जाने न देने' की व्याकुलता स्पष्ट ही अनुभव की जाती है।

इस प्रकार के और भी कई उदाहरण उनके गानों में कई स्थलों पर मिलते हैं। इस प्रकार भावप्रकाश की इच्छा विदेशी सगीत से जाग्रत हुई थी, किन्तु उन्होंने इन सब गानों के लिए कठ से भावावेग प्रकट करने की प्रणाली की सहायता बिल्कुल नहीं ली। उस आदर्श में रागिनी को ही वैसा रूप दिया है। 'ना' अक्षर का स्वर गान की मूल रागिनी से विच्छिन्न नहीं होता; यहाँ भी हम देशी और विदेशी आदर्श का एक नवीन समन्वय देख सकते हैं।

हमारे प्रदेश के कीर्तनगान में कभी-कभी हमने अनुभव किया है कि भावावेग के आनन्द से कीर्तनियों की आँखें भर आती हैं और कठस्वर भारी हो जाता है। यह भावविह्वलता इच्छाकृत अभिनय नहीं है। चित्त पुनः प्रकृतिस्थ होने पर उनका गान पुनः स्वाभाविक रूप ले लेता है। केवल कथक सम्प्रदाय में कभी-कभी कठ के स्वाभाविक सुर द्वारा गान पर अभिनय करते देखा जाता है।

हास्यरस के गानों के अलावा विलायती अनुकरण से भावावेग से उच्छ्वास प्रकट करने की रीति सम्प्रति बगला गान में कभी-कभी सुनी गई है। इस प्रकार के गानों के रचयिता सम्भवतः ऐसा सोचते हैं कि उच्च स्तर के गानों में भी इस प्रकार के हलके भाव अभिव्यक्त करने की रीति का प्रचलन कर वे बगला गान के रस को और अधिक प्रस्फुटित कर सकते हैं। गुरुदेव के गानों को भी कई गायकों ने इस अभिनय भाव बताने की रीति से रिहाई नहीं दी। किन्तु जो गाते हैं, वे यदि यथार्थ रसिक हों, तो गुरुदेव के गानों का इस प्रकार व्यवहार करने के लिए कभी राजी नहीं होंगे, वे केवल 'सुर' और शब्द के रस को अन्तर में अनुभव कर अपने आनन्द से गाते रहेंगे।

गान-रचना की पद्धति

पहले शब्द और बाद में 'सुर'-रचना या स्वर-संयोजन करना यही प्रचलित रीति है। गुरुदेव ने इसी रीति से अधिकांश गानों की रचना की है। रचना के पूर्व वे यह विचार कर लेते थे कि कौन-सी रागिनी या 'सुर' का गान के मूल भाव के साथ मेल बैठेगा, बाद में उस रागिनी या 'सुर' में पहले सीखे गए हिन्दी गान या अन्य किसी गान की आवृत्ति कर, उसका रूप अन्तर में मूर्त कर उसका अनुभव प्राप्त करते, उसके बाद गान में स्वर-संयोजन शुरू करते। किसी गान विशेष का विचार कर अपने गान के लिए स्वर-संयोजन करते थे, इसका परिचय गुरुदेव के स्वहस्तलिखित गान-खातों से मिलेगा। नवीन गान का 'सुर' जिस पुरातन गान से लिया गया है, उसकी प्रथम पंक्ति वे खाते में गान के ऊपर लिख रखते थे। इस प्रकार लिखने का कारण यह था कि गान की रचना करने के बाद मन यदि और कहीं चला जाता तो वह 'सुर' वे भूल जाते थे। एक-एक बार ऐसा भी होता कि रागिनी पूर्णतया भूल जाते, किसी भी उपाय से उसे याद नहीं कर सकते थे। इसलिए मूल गान कापी में ऊपर लिखकर अपने को हेशियार कर रखते थे। किन्तु मुश्किल तब होती, जब गान एक रागिनी में आरम्भ होने के बाद अन्य पथ ग्रहण कर लेता। उस समय उन्हें यह ख्याल ही नहीं रहता कि किस प्रकार, किस रागिनी में क्या हो रहा है। सम्पूर्ण गान तैयार करने पर ही समझ सकते कि क्या हुआ, मूल रागिनी से बदला या भिन्न प्रवाह चला है या नहीं।

कई बार तो अकारण आनन्द से उनके अन्तर में 'सुर' की प्रेरणा पहले जाग्रत हुई है, शब्द बाद में बिठाए गए हैं। 'छिन्नपत्र' में इस प्रकार का एक वर्णन मिलता है, जिसमें उन्होंने लिखा है, "शैवालविकीर्ण सुविस्तीर्ण जल-राज्य के बीच शरद् के उज्ज्वल रौद्र में मैं वातायन के पास एक चौकी पर बैठा अन्य चौकी पर पाँव रखे पूरे समय गुनगुन कर केवल गाता ही रहा। रामकली आदि प्रातःकाल की रागिनियों का कुछ आभास मिलते ही ऐसी एक कण्ठा ने विगलित होकर चारों दिशाओं को इतना वाष्पाकुल कर दिया है कि ये सभी रागिनियाँ समस्त आकाश, समस्त पृथिवी के अपने गान रूप लगने लगी हैं। यह एक इन्द्रजाल है, एक मायामंत्र है। मेरे इस गुनगुन गुजरित 'सुर' के साथ मैंने कितने शब्द जोड़े, उसकी गणना नहीं है। इस प्रकार एक पंक्ति का गान पूरे दिन में कितनी बार जमा है और कितनी बार उसका विसर्जन किया है। आज प्रातःकाल के पूरे समय में रामकली में दो-तीन पंक्तियों की बार-बार आवृत्ति की, वे ही याद हैं, नमूनास्वरूप उन्हें उद्धृत कर रहा हूँ—'ओगो तुमि नव नव रूपे एस प्राणे'।" इस गान को बाद में 'गीतांजलि' में स्थान मिला।

इस प्रसंग में और एक घटना का यहाँ उल्लेख किया जा सकता है। 'चित्रागदा' नृत्यनाट्य की रचना में जब वे व्यस्त थे, उस समय एक दिन तडके बुलावा आया। प्रायः इतने तडके वे बुलाते नहीं थे। जाकर मैंने देखा कि उस समय तक उनका प्रातःकालीन नाश्ता शेष नहीं हुआ था। उन्होंने कहा, "आधी रात नींद में एक गान मन-मस्तिष्क में हठात् सचरित हुआ, उस समय नींद टूट गई और पूरी रात मैं सो नहीं सका।" गान का 'सुर' और उसकी अमार्जित भाषा को लेकर ही उन्होंने पूरी रात बिताई। तडके बिस्तर से उठकर कागज पर उसे लिखा। दुःख के साथ उन्होंने कहा, "रात में मेरे मस्तिष्क में गान बिलकुल स्पष्ट था, प्रातःकाल विभिन्न बाधाओं के कारण स्वर-गठन में कुछ इधर-उधर हुआ है।" वह गान है—'आमार अगे अगे के बाजाय बॉशि'।

स्नान के समय गान की प्रेरणा गुरुदेव के मन में जागती है, इस प्रकार की बात सुनकर कई लोग हँस सकते हैं। किन्तु वस्तुतः ऐसा भी हुआ है। 'छिन्नपत्र' में इस विषय की अवतारणा कर उन्होंने इसके कारण का भी विश्लेषण किया है। उसमें उन्होंने कहा है, "वह गान मैंने स्नानगृह में कई दिनों में थोड़ा-थोड़ा कर 'सुर' के साथ तैयार किया था। स्नानगृह में गान-रचना के लिए कुछ सुविधाएँ हैं। प्रथमतः, एकान्त स्थान, द्वितीयतः, अन्य किसी कर्तव्य की कोई चिन्ता नहीं, सिर पर एक लोटा जल उँडेलकर पाँच मिनट तक गुनगुन करने में कर्तव्यज्ञान में किसी प्रकार का आघात नहीं लगता—सबसे बड़ी सुविधा यह है कि किसी भी दर्शक की सम्भावना मात्र न रहने से खुले मन से मुखभंगिमा की जा सकती है। मुखभंगिमा के बिना गान तैयार करने की पूरी अवस्था बनती नहीं है। वह युक्ति-तर्क का काम नहीं है, विशुद्ध उन्मत्त भाव है।"

स्नानगृह में गाते हुए उन्हें कई लोगो ने सुना है। मेरे द्वारा सुने गए एक गान की बात याद आती है। ई १९३४ में हम जब गुरुदेव के साथ सिंहलदेश गए, तब प्रायः एक ही घर में हम सभी रहते थे। एक दिन प्रातःकाल स्नान के समय वे खुले मन से कई प्रकार की प्रातःकालीन रागिनियों में आलाप कर रहे थे। यह केवल आलाप था, शब्द नहीं।

हम जानते हैं कि गुरुदेव ने बाल्यकाल में ज्योतिरिन्द्रनाथ रचित प्यानो-गत के 'सुर' में गान की रचना की, अर्थात् प्यानोयंत्र पर राग-रागिनी जिस छन्द में बजती थीं उनके साथ ही मेल रखकर वे शब्द बिठाया करते। 'मायार खेला' का गान 'दे लो सखी दे पराइये गले' (बाद में संयोजित)—इसका एक उदाहरण है। इस प्रकार के जितने भी गान हैं, भाव, भाषा और रचना की दृष्टि से परवर्ती जीवन के गानों की उनके साथ तुलना करना ठीक नहीं।

इसके पश्चात् मैंने उन्हें हिन्दी गान की सहायता से धर्मसंगीत और 'वाल्मीकि प्रतिभा' के गानों की रचना करते देखा है। विशेष रूप से १३१४ बगाब्द (ई १९०७) तक उन्होंने इस प्रथा से अधिकतर धर्मसंगीत की रचना की। इसके बाद से इस पद्धति से संगीत-रचना करते उन्हें कम ही देखा गया। इसका एक कारण था पिता की मृत्यु और द्वितीयतः भाइयों में भी कई जोड़ासोंको से निकलकर अलग हो गए थे—इसीलिए माघोत्सव में कलकत्ता के प्रति वैसा आकर्षण नहीं रहा। उस समय जोड़ासोंको-निवास पर उस्तादों के गान की मजलिस

भी बन्द हो गई। उस समय वे अन्य गानों की सहायता से बगला गानों की रचना करने का प्रयोजन अनुभव नहीं कर रहे थे, 'गीताजलि' के गानों में वह भाव प्रतिभात होता है।

यहाँ सम्भवतः कई गुणियों के मन में यह प्रश्न उठ सकता है कि हिन्दी गान के अनुसरण से रचित गुरुदेव के गानों के मूल में हिन्दी या अन्य गान कौन-से हैं। सभी गानों का उल्लेख नहीं किया जाएगा, उसका प्रयोजन भी नहीं है। भिन्न-भिन्न प्रकृति के एक-एक गान के विषय में उल्लेख कर पाठकों का कौतूहल मिटाने का प्रयास करूँगा। हिन्दी गान की काव्यसम्पद उत्कृष्ट न होने के कारण गुरुदेव के समान कवि ने उन गानों के अनुसरण से बगला गानों की रचना करते समय उनकी रागिनियाँ और छन्द की सम्पद को ही ग्रहण किया है, शब्दों के प्रति अधिकतर उन्होंने ध्यान नहीं दिया। उन्होंने अपने मन के आवेग से हिन्दी गान के 'सुर' (रागिनी) और छन्द को कायम रखकर उसमें शब्द-संयोजन किया है। गान प्रायः धर्म-संगीत हैं, अन्यान्य गान भी हैं।

रवीन्द्र संगीत में 'अडाणा' रागिनी में एक प्रचलित गान है, उसे कइयो ने सुना होगा। उस्ताद-दल में एक समय यह गाया जाता था। वह गान है—'मन्दिरे मम के आसिले हे'। हिन्दी भाषा का गान

सुन्दर लागो री है पियरवा
चञ्चल चपल चखन लखन
दोरे दोरे मोरे मोरे
फिर मुस्कानी वाणी ॥

इस गान से उनके मन में इस बगला गान की रचना की प्रेरणा जाग्रत हुई थी। 'छेलेबेला' पुस्तक में काफी रागिनी में एक ध्रुपद है

रुम झुम बरखे आजु बादरवा पिया विदेश मोरि,
थरथरात छतिया न निश दिन मन भावे।
नैन न नींद आवे दामिनी दमक लाग
उन बिन कल न परत नाथ नाथ धावे।

गान का उल्लेख कर उन्होंने कहा है कि 'मेरे वर्षा के गीतकुज में इस 'सुर' (रागिनी) ने स्थान पाया है।' किन्तु इस गान को उन्होंने वर्षा-संगीत में परिणत नहीं किया, ऐसा मेरा विश्वास है। उन्होंने इसे उपासना के एक गीत में परिणत किया है। गान है

शून्य हाते फिरि हे नाथ, पथे पथे,
फिरि हे द्वारे द्वारे,
चिर भिखारी हृदि मम निशिदिन चाहे कारे ॥

इस 'सुर' (रागिनी) में वर्षा का उनका कोई गान न मिलने पर मैंने उन्हें प्रश्न किया था, उत्तर में उन्होंने कहा था कि सम्भवतः भूल हो गई है। जिस समय यह बात लिखी तब

उन्हे ठीक याद नहीं था, उन्होंने यह इच्छा प्रकट की थी कि बाद में ठीक कर दिया जाएगा।
 किसी-किसी बगला गान के आरम्भ में हिन्दी गान के साथ भावगत कुछ मेल दिखाई देता है, किन्तु बाद में बगला गान ने भिन्न मार्ग अपनाया है।

‘मुरली धुनि शुनि अरी माइ, यमुनातीर
 तब सो हम तन मन यौवन सो विकाइ।’

यह गान सिन्धु रागिनी में है। इससे ही बगला गान—‘चरणध्वनि शुनि तव नाथ जीवनतीरे’ की रचना हुई। ‘मुरली धुनि’ और ‘यमुनातीर’ के स्थान पर यहाँ ‘चरणध्वनि’ और ‘जीवनतीर’ हो गया है। प्रथम पंक्ति में यद्यपि कुछ भावगत मेल मिलता है, अन्य पंक्तियों में तो गान ने अन्य मार्ग अपना लिया है। भैरव राग में ‘मन जागो मगल लोके’ गान की रचना निम्न हिन्दीगान के अनुसरण से की गई

‘जागो मोहन प्यारे,
 साँवरी सूरत मोरे मन भावे
 सुन्दर लाल हमारे ’

भाव की दृष्टि से प्रायः सभी गान इस प्रकार के हिन्दी गानों से मिलते हैं, अधिक न होते हुए भी बिलकुल नहीं, ऐसा भी नहीं है। हिन्दी गान की भाषा ने भी कभी-कभी उन्हें प्रेरित किया है। गुरुदेव को बिहाग रागिनी का निम्न गान प्रायः गाते सुना गया है

‘कैसे कटेगी रैना से पिया बिना
 एकली जागी सजनी आजु मोरा
 नयन में नींद न आवे छोटि सैयाँ ॥’

इस गान का आधार लेकर कई वर्षों पूर्व गुरुदेव ने एक धर्मसंगीत लिखा था—‘तिमिर विभावरी काटे केमने जीर्ण भवने, शून्य जीवने’। बाद में जब उन्होंने ‘शापमोचन’ लिखा, तब इस गान के अनुसरण से रचित निम्न गान मिला।

हे विरही, हाय, चल हिया तवन
 नीरवे जाग एकाकी शून्य मन्दिरे
 कोन् से निरुदेश-लागि आछ जागिया।

प्राचीन रचयिता जानकीदास ने वर्षा-गान की रचना की थी

‘प्रचण्ड गर्जन सजल बरखा ऋतु,
 काम अगम अत विरहिनी जीयन तर्जन।
 झट अस दामिनी मतंग सम यामिनी।
 अरु द्रुम चाप कर्कश बूँद वारि बरखन।

इस गान के अवलम्बन से बगला भाषा में वर्षा के एक अद्भुत गान की रचना हुई

‘प्रचण्ड गर्जने आसिल एकि दुर्दिन-
दारुण घनघटा अविरल अशानितर्जन ।
घन घन दामिनी-भुजग-क्षत यामिनी
अम्बर करिछे अन्धनयने अश्रु-वरिषन ।’

‘भानुसिंहेर पदावली’ में प्रकाशित एक पत्र में उन्होंने कहा है, “सन्ध्या के समय मैं यह जो गान—‘वीणा बाजाओ हे मम अन्तरे’ गाता हूँ इस गान की तुम्हारे अन्तर में ठीक बैठ जाने लायक स्वरलिपि लिख रखने की इच्छा है—इस गान का सौन्दर्य तुम्हारे मन पर इतना छाया रहेगा कि बाहर का ‘तूफान’ तुम्हें हिला नहीं सकेगा।” उपरोक्त मन्तव्य से प्रकट होता है कि यह गान गुरुदेव को अत्यन्त प्रिय था। मैंने उन्हें कई बार इस गान में मग्न रहते देखा है। संपूर्ण बगला गान उद्धृत करने के बाद सम्पूर्ण हिन्दी गान भी उद्धृत किया जाएगा। बगला गान है

‘वीणा बाजाओ हे मम अन्तरे ।
सजने विजने, बन्धु, सुखे दुखे विपदे-
आनन्दित तान सुनाओ हे मम अन्तरे ॥

हिन्दी गान है

‘बीन बजाई रे मन ले गयो ।
मधुर मधुर ध्वनि अधर ना धररे
रस भरि तान सुनाई रे मन ले गयो ॥’

जब हम देखते हैं कि उपरोक्त हिन्दी गान के समान कई हिन्दी गान ऐसे हैं जिनसे भाव की दृष्टि से भी कुछ ग्रहण करने में गुरुदेव कुठित नहीं हुए तब यह मानना ठीक नहीं लगता कि हिन्दी संगीत सर्वत्र ही काव्यरसविहीन है।

हिन्दी में तिल्लाना गान किसे कहते हैं, यह हम जानते हैं। नटमल्हार राग का एक तिल्लाना है

‘दारादीम् दारादीम् दारादीम् दारातादारे दानिदानि
ताना ना देर् देर् तोम् ता नाना ता ना
तोम्देर् तदारे दानि तादानि ताता दानि दानि दानि दानि’

इसके ‘सुर’ (राग) और छन्द से अनुप्राणित होकर गुरुदेव ने ब्रह्मसंगीत की रचना की थी—‘सुखहीन निशिदिन पराधीन हयें’। ‘वाल्मीकि प्रतिभा’ में भूपकल्याण में निबद्ध एक गान है - ‘एइबेला सबे मिले चलो हो’, यह गान हिन्दी चतुरग से लिया गया है। हिन्दी चतुरग है

‘चतुरंग रस सन गाये हो गायन गुणी आये
महम्मद्साके घर काज हस्ती तुरंग सरस सुख पावे

हिन्दी गान के साथ मिलाकर वे किस प्रकार शब्द बिठाते थे, इस विषय में जानने हेतु कई लोगो में कौतूहल होना स्वाभाविक है।

हम जानते हैं कि हिन्दी गान के शब्द रागिनी में निबद्ध होकर जब प्रकट होते हैं तब शब्दों को न समझते हुए भी राग और छन्द मन पर एक विशेष प्रभाव डालते हैं, एक विशेष रस की सृष्टि करते हैं। इस रस को अन्तर में रखकर वे शब्द एवं छन्द मिलाकर मन-ही-मन किसी एक भाव की सृष्टि करते थे। हिन्दी गान के ‘सुर’ छन्द की सम्पद से मन में जिस रस को अनुभव करते थे, उसी पर वे विशेष जोर देते थे। हिन्दी गान के माध्यम से उनके मन में जिस रस की सृष्टि होती थी, उसी की अभिव्यजना हेतु वे अपनी भाषा में गान की रचना करते थे। इस दृष्टि से विचार करने पर देखा जाता है कि हिन्दी गान के छन्द और ‘सुर’ (राग) से जिस रस का उनके मन में संचार होता था, हिन्दी गान के अनुसरण से लिखित उनके गान में उसके विपरीत भाव का काव्य नहीं है। उन्होंने उसका विरुद्धाचरण नहीं किया।

यह है सब प्रकार के भावों के उनके गानों की रचना का मूल आदर्श। बोलों के छन्द में नाच की या सितार की गत के छन्द-वादन की जिस रूप में अन्तर में उपलब्धि की है, उसी रूप में शब्द बिठाए हैं।

गुरुदेव को इस पद्धति से कई गानों की रचना करनी पड़ी थी। इस प्रकार रचना करने का कारण यह था कि जब भी कोई गान उन्हें अच्छा लगता तो वे उसी समय उसे बगला भाषा में अन्तर में धारण करने का प्रयास करते थे। इस पद्धति से ही वे कई प्रकार की रागिनियों और प्रणालियों से परिचित हो सके थे। इसके अलावा देखा जाता है कि ब्रह्मसगीत का गायन हर बार उन्होंने स्वयं नहीं किया। साधारणतः निवास के उस्तादों या लडके-लडकियों ने इस सगीत का गायन किया है। उन दिनों के उस्ताद अपने किसी अभ्यस्त गान के शब्दों के अनुरूप बगला शब्दों का संयोजन किए बिना केवल छन्द के बल पर रागिनी सजा नहीं सकते थे। इसीलिए निवास के उस्ताद गुरुदेव को गान सुनाते, और गुरुदेव उनके उस गान के शब्दों के छन्द से मिलाकर बगला शब्द बिठा देते थे।

इस प्रसंग में हिन्दी गानों के अनुकरण से गुरुदेव द्वारा रचित बगला गानों के सम्बन्ध में कुछ कहना चाहता हूँ। कई लोग इन गानों को उदाहरणस्वरूप लेकर उच्चांग सगीत के रचयिताओं के साथ गुरुदेव को समान स्थान देना चाहते हैं। मैं मानता हूँ कि इस प्रकार का प्रयास करना वृथा है, क्योंकि गुरुदेव की सगीत-प्रतिभा का विकास वास्तव में इस दिशा में नहीं रहा। उच्चांग सगीत के अनुसरण से बगला भाषा में गान रचना कर उच्चांग सगीत-रचयिता के समान होना उन्होंने कभी चाहा नहीं। अनुसरण से रचित गानों का विश्लेषण करने पर पता चलेगा कि गुरुदेव ने पुरातन गानों के शब्दों के बदले केवल नवीन शब्द बिठाए हैं, ‘सुर’ (राग) या ताल की दृष्टि से उन्होंने कोई परिवर्तन

नहीं किया। जो रूप था वही है। सुरकार शब्द, 'सुर' और छन्द को एकत्र मिलाकर गान-रचना करते हैं। गुरुदेव द्वारा उच्चाग सगीत के अनुकरण से रचित गान के तीन भागों में दो भागों का कृतित्व पुरातन रचयिताओं का है, एक भाग के भागीदार या अशीदार हैं गुरुदेव। अतः इस श्रेणी के गानों को गुरुदेव की निजस्व सृष्टि के वर्ग में हम कैसे रख सकते हैं। किन्तु इन गानों में उन्होंने वास्तव में जिस क्षमता का परिचय दिया है, वह है प्राचीन गान के 'सुर' और छन्द के साथ अपने शब्दों का मिलन। प्रायः प्रत्येक गान 'सुर', छन्द और शब्द के पूर्णतया एकत्र रूप में हमारे सामने है, उस पर मुग्ध हुए बिना नहीं रहा जाता। इस दृष्टि से भी मैं इन गानों की रचना की सार्थकता अनुभव करता हूँ। जो लोग ध्रुपद, धमार, खयाल आग के गान मानकर उनका गौरव समझते हैं, वे भूल करते हैं।

मृत्यु के कुछ वर्ष पूर्व वर्षाभंगल के उपलक्ष्य में गुरुदेव ने सितार की गत का अनुसरण कर दो गानों की रचना की। प्रथम है—'एसो झ्यामलसुन्दर', दूसरा है—'मोर भावनारे की हावाय मातालो'। इन दो गतों के 'दा, दारा' के छन्द में मिलाकर शब्द सजाए थे उन्होंने।

दक्षिणभारत के गानों के रागों ने उनका मन आकृष्ट किया था, इसका परिचय इस ढंग से रचित उनके बंगला गानों से मिलता है। अल्पवय में गुरुदेव जब अपने भाई सत्येन्द्रनाथ के साथ कारवार अचल में रहते थे, तब उन्होंने कुछ कर्नाटक-गानों को बंगला गानों में रूपान्तरित किया था। गान है—'आजि शुभदिने पितार भवने अमृतसदने चलो जाइ', इसकी रचना 'पूर्ण चन्द्रानने चिन्मय हरणे मन्मथ मोहने मोहिनी' गान की सहायता से की गई। श्रद्धेया इन्दिरादेवी से प्राप्त हिन्दी गान—'नादविद्या परबह्मरस जानबे' से उन्होंने 'विश्ववीणारबे विश्वजन मोहिछे' गान की रचना की। 'आनन्दलोके मंगलालोके विराज सत्यसुन्दर' गान की रचना उन्होंने अपनी भानजी सरलादेवी द्वारा सग्रहीत मैसूर के एक भजन के अनुसरण से की। इस प्रकार उन्होंने और भी कई गानों की रचना की थी।

१३३७ बंगाल (ई १९३०) में शान्तिनिकेतन कलाभवन की दक्षिणभारतीय छात्री सुगायिका श्रीमती सावित्री देवी द्वारा गाए गए कुछ दक्षिणी रागों के प्रति गुरुदेव आकृष्ट हुए और उसी के फलस्वरूप हमें 'वासन्ती हे भुवनमोहिनी', 'वेदना की भाषाय रे', 'बाजे करुण सुरे' और 'नीलाजनछाया' जैसे कुछ गान मिले।

छोटी-छोटी ठुमरियो या टप्पा-चलन के गानों के अनुकरण से अल्पवय में उन्होंने कुछ गानों की रचना की थी, 'वाल्मीकि प्रतिभा' में उसका स्पष्ट परिचय मिलता है, किन्तु मूल हिन्दी गानों के नामों का सग्रह सम्भव नहीं हो सका। परवर्ती जीवन में रचित गान 'खेलार साथि, विदायद्वार खोला' का स्मरण हो आता है। इसका मूल हिन्दी गान उन्होंने सुगायिका श्रीमती साहना देवी से सुना था। यह लखनऊ अचल का एक प्रचलित गान है। 'तुमि किछु दिये जाओ' गान ठुमरी चलन के एक गान 'कै कछु कह रे' के अनुसरण से रचित है। इसका 'सुर' उन्हें श्रीमती सावित्री देवी से मिला था। मीरोंबाई के नाम से प्रचलित एक भजन भी उनसे सुनकर उसे गुरुदेव ने बंगला में रूपान्तरित किया था। 'कखन दिले पराये स्वपने वरणमाला व्यथार माला' गान भी इसी तरह तैयार हुआ। मूल हिन्दी

गान के शब्द थे 'किन्हे देखा कन्हैया प्यारा की बशीवाला'। हिन्दी गान की रागिनी थी भैरवी, किन्तु 'सुर' (रागिनी) और छन्द में कुछ सामान्य चपलता थी, जो बगला शब्दों के लिए शोभन नहीं, अतः गुरुदेव ने रागिनी बदलकर कर दी पीलू-बरखा एव गति रखी अत्यन्त धीर। यह 'सुर' ही आजकल प्रचलित है। सिखों का विख्यात दोहा 'बादै बादै रम्य बीण बादै' सुनकर गुरुदेव ने भाषा और भाव ठीक रखकर गान की रचना की—'बाजे बाजे रम्यबीणा बाजे'। गुजराती भजन के अनुसरण से उन्होंने 'ए की अन्धकार ए भारतभूमि' गान की रचना की। गुरुदेव के गानों पर बाउल-गान के प्रभाव के बारे में इसी ग्रन्थ में अन्यत्र लिखा जा चुका है। यहाँ कुछ विख्यात स्वदेशी सगीत का उल्लेख कर रहा हूँ। 'यदि तोर डाक शुने केड ना आसे' गान की रचना उन्होंने निम्न गान के अवलम्बन से की

हरि नाम दिये जगत् माताले आमार एकला निताइ।
आमार निताइ यदि, (डाक रे निताइ गौर ब'ले)
यदि मने करे, तबे गौर दिलेइ दिते पारे
एकला निताइ (ओ निताइ) ॥'

'आमार सोनार बागला आमि तोमाय भालोबासि' गान की रचना उन्होंने 'गगन हरकरा' के इस गान के साथ सुर मिलाकर की

आमि कोथाय पाब तारे
आमार मनेर मानुष जे रे ॥
हारये सेइ मानुषे तार उद्दिशे
देश विदेशे
आमि देश विदेशे बेडाइ घुरे '

'एबार तोर मरा गागे बान एसेछे' गान की रचना उन्होंने इस गान (निम्नोल्लिखित) के अनुसरण से की .

मन माझि, सामाल सामाल, डुबल तरी,
भवनदीर तूफान भारी।
तोर हेले पेले ना जल, की करबि बल
केमने जमाबि पाडि '

स्वर्गीया सरला देवी ने चुँचुडा के नौका-चालको से दो गान—'हरिनाम दिये जगत् माताले' और 'मन माझि सामाल सामाल' संग्रहीत किए थे।

यहाँ यह बता देना उचित होगा कि गान-रचना के लिए उन्हें और भी विचित्र, विविध मार्ग अपनाने पड़े थे। शान्तिनिकेतन के नाच के लिए पहले गान-रचना हुई और बाद में नाच नियोजित किया गया। किन्तु नाच का अनुशीलन जितना बढ़ने लगा,

लडके-लडकियों के नाच के छन्द मे कई प्रकार का उत्कर्ष दिखाई दिया, नाच को गान से घनीभूत करने की इच्छा से गुरुदेव ने उक्त नाच के मृदग के ताल के बोलो पर कई बार शब्द बिठाए है। 'जाय दिन, श्रावणदिन जाय' इसका एक उदाहरण है। 'चण्डालिका' नाटक के लिए एक दक्षिणी ताल के नाच की बात सोचकर उन्होंने 'आमार मालार फूलेर दले आछे लेखा' गान लिखा था। नाच के ताल मे जो तिहाई ली जाती है, उसे ही उन्होंने 'आय तोरा आय' शब्दों की तीन बार गान-आवृत्ति मे मिला दिया। मृदग के इन सब तालों की मै उनके सामने आवृत्ति करता गया, और उन्होंने इस शब्द झकार के साथ गानों की रचना की है। सिंहल के कैण्डी नाच के ताल के बोलो के साथ हूबहू मिलाकर उन्होंने नृत्यनाट्य 'चण्डालिका' के और एक गान—'जे आमारे एनेछे एइ अपमानेर अन्धकारे' की रचना की। इस प्रकार का और एक गान है। इतनी विचित्र प्रथा मे गान-रचना के द्वारा गुरुदेव की कविप्रतिभा थोड़ी भी खर्व हुई, ऐसा नहीं लगता, अत्यन्त सामान्य शब्दों के गान को भी उन्होंने उच्च स्तर पर उठा दिया है। उनकी कवित्व शक्ति इतनी सहजसिद्ध थी कि इस प्रकार प्रथाबाह्य ढंग से लिखी होने पर भी उनकी कविताओं ने काव्य मे स्थान पाया है।

कई व्यक्ति सम्भवतः ऐसा मान सकते हैं कि हिन्दी या अन्य गानों के छन्द और 'सुर' (राग) के अनुकरण से गुरुदेव ने जितने भी बगला गानों की रचना की है, उन्हें गाते समय मूल गान के 'सुर' के साथ अविकल मेल रखना होता है। यह नियम सर्वत्र लागू नहीं होता। ऐसे गान भी मिलते हैं जिनका 'सुर' (स्वर-सज्जा) काफी बदल गया है। पूर्वोल्लिखित गान 'कखन दिले पराये स्वपने' इसका एक अच्छा नमूना है। 'कोथा जे उधाओ हल' गान की रचना विख्यात हिन्दी गान 'बोल रे पपीहरा' के अनुसरण से की गई। 'सुर' (राग) का मूल ढाँचा ठीक कायम है, किन्तु दोनों गान साथ-साथ गाने पर पता चलेगा कि साधारण रूप से दृष्टि से कितना अन्तर हो गया है। सगीत पंडितों को यह परिवर्तन इतना अधिक लगा है कि वे मानते हैं कि यह मियाँ मल्हार राग का भी गान नहीं है, इसमे मल्हार राग रहते हुए भी अडाणा और काफी का स्वर-विन्यास भी है, अतः इस रागिनी का कोई अन्य नाम होना उचित है। एक व्यक्ति ने कहा कि इसका नाम रविमल्हार कहने मे हर्ज क्या है। सावित्री देवी द्वारा गाए गए मूल कर्नाटक गानों के साथ रूपान्तरित बगला गान के स्वर-संयोजन का काफी पार्थक्य है, विशेषतया गाते समय इस पार्थक्य का पता चलता है। मूल गान के साथ तुलना करने पर पता चलेगा कि मीड और गमक का काम बगला गान में अत्यन्त सामान्य है और 'सुर' (स्वर-सज्जा) मे भी परिवर्तन हुआ है। ऐसा प्रायः हुआ है, इस सम्बन्ध मे अधिक उदाहरण देने की आवश्यकता नहीं है।

यह बात इसलिए कहनी पड़ी है कि कोई-कोई ऐसा मानते हैं कि यह परिवर्तन गुरुदेव द्वारा अनुमोदित नहीं है और उनकी जानकारी मे ऐसा नहीं किया गया। किन्तु यह बात सत्य नहीं है। उनके मतानुसार परिवर्तन यदि कुछ करना ही हो तो हूबहू एक ही रूप रखना हर समय सम्भव नहीं है।

हम जानते हैं कि विदेशी गान के अनुकरण से रचित रवीन्द्र संगीत है। जीवन के प्रारम्भिक वर्षों में उस प्रकार के कुछ बगला गानों की रचना की थी। 'सकलि फुरालो स्वपनप्राय' गान 'Robin Adair' नामक एक स्कैच गान के अनुसरण से लिखा गया। 'फुले फुले दले दले बहे किबा मृदुवाय' गान का 'सुर' (धुन) 'Ye banks and braes of Bonnie Doon' नामक विख्यात स्कैच गान से लिया गया। 'कालमृगया' के गान 'तुड़ आय रे काछे आय, आमि तोरे साजिये दिइ' और 'वाल्मीकि प्रतिभा' के गान 'काली काली बालो रे आज' के 'सुर' (धुन) 'The British Grenadiers' एवं 'Nancy Lee' से लिए गए।

इस तालिका से मन में ऐसा भाव जाग्रत हुए बिना नहीं रह सकता कि गानों की रचना में उन्होंने अद्भुत उदार भाव दिखाया है। यह उनके परिवार की ही एक विशेष सम्पद है। यह निःसन्देह सत्य है कि वे ध्रुपद की छाया में बड़े हुए, खयाल गान भी उन्होंने गाया है, पुनः कई बगला और हिन्दी गान भी सुने हैं, गाए हैं और उन गानों में उन्हें आनन्द की अनुभूति भी हुई है। ठुमरी, गत, तिल्लाना, बाउल, कीर्तन इत्यादि शैलियों में गान-रचना की है, जहाँ भी उन्हें जो अच्छा लगा है, उसे ग्रहण कर उन्होंने बगला की 'सुर' सम्पद को समृद्ध किया है।

छन्द ॥ ताल

हम सभी जानते हैं कि भारतवर्षीय गान को नियमानुसार गाने के छन्द को ताल कहा जाता है। यह ताल गान के शब्दों का छन्दनिरपेक्ष होगा, अर्थात् गान के शब्दों में क्या छन्द है, इसका ध्यान न रखते हुए गान स्वयं अलग ताल में निर्मित होता चलता है। गीतछन्द और पठितछन्द साधारणतया एक नहीं होता। इसीलिए गान का ताल कविता के शब्दों के साथ निबद्ध होते हुए भी सम्पूर्ण नवीन् जगत् की सृष्टि करता है। ध्रुपद, खयाल, टप्पा, ठुमरी आदि से गान ग्रहण कर पहले उन्हें कविता के समान पढ़ा जाए और बाद में 'सुर' (राग) और ताल में गाया जाए, तो दोनों की पृथक्ता समझ में आ जाती है।

भारतीय संगीत जगत् में गान को यदि कविता के हिसाब से छन्द मिलाकर पढ़ा जाय तो पता चलेगा कि पद-पद पर छन्दपतन-दोष के कारण वह पूर्ण नहीं है, वह कई प्रकार के मिश्र छन्दो या टूटे छन्दो से स्रष्ट है। अत्यंत प्राचीन काल से लोकसंगीत क्या, उच्चांग संगीत क्या, प्रादेशिक भाषा में हजार-हजार गान रचे गए हैं, किन्तु कविता के हिसाब से इसके छन्दपतन-दोष को कभी किसी ने दोष नहीं माना। गानों के साथ जुड़ा इस प्रकार का विराट् काव्यसाहित्य हमें मिलता है, उसमें जब तक थोड़ा भी भावरस मिलता है, कोई भी किसी भी दिन उसे छन्द की दृष्टि से दीन बताकर काव्यजगत् से स्थानच्युत नहीं कर सकेगा। इस प्रकार के गानों के नमूने देने का विशेष प्रयोजन शायद इसलिए नहीं है कि प्राचीन और आधुनिक सब प्रकार के बगला गानों में इसके प्रचुर दृष्टान्त मिलते हैं। लोकसंगीत के किसी भी गान में ऐसी ही स्थिति मिलती है, हिन्दी भाषा के प्रायः सभी गान इसी प्रकार छन्दहीन कविता हैं। दक्षिणभारत के गानों में भी ठीक ऐसी ही धारा दिखाई देती है। गान में कविता के समान छन्द अवश्य नहीं है, किन्तु मैंने शुरू में ही कहा है कि तबला, पखावज या ढोल का ताल है। वह ताल ही कविता की सब त्रुटियों को दूर कर, 'सुर' (राग, ध्रुन) के साथ एक होकर एक अनिर्वचनीय जगत् का सन्धान देता है।

आधुनिक बगला गान के ताल को लेकर आलोचना करने पर दिखाई देता है कि हिन्दी गानों और पूर्वकाल के बगला गानों में जिस प्रकार विविध तालों का व्यवहार था, आधुनिक रचयिताओं में उसका विशेष अभाव है। तीन मात्रा या चार मात्रा के प्रचलित छन्द के तालों के प्रति उनका आकर्षण अधिक है। दुरूह छन्द या विषम मात्रा के तालों में रचित गानों की स्वल्पता देखकर लगता है कि इस प्रकार छन्द में गान निबद्ध करने के प्रति उनके मन में किसी प्रकार का उत्साह नहीं है।

गत शताब्दी में जब हिन्दी गानों के अनुसरण से बगला भाषा में विविध प्रकार के

गानो की रचना शुरू हुई, तब भी मैंने देखा है कि हिन्दी-गानो के विविध प्रकार के ताल लेकर रचयिताओ ने गानो की रचना की। किन्तु बंगाली 'सुर' (धुन) और ताल में हिन्दी गान के अनुकरण से जितना ही ऊपर उठने लगे, उतना ही देखा गया कि गान के तालो के वैचित्र्य-प्रदर्शन में एकमात्र गुरुदेव ही अन्य सभी रचयिताओ में अग्रणी हैं। हिन्दी गानो के समान गुरुदेव ने अपने गानो में विविध प्रकार के तालो के छन्द को समान रूप में स्वीकार किया है।

अब तक उनके गानो के तालो को लेकर व्यापक आलोचना न होने के कुछ कारण भी हैं। एक श्रोता-वर्ग ऐसा भी है जिसके लिए 'सुर' (राग) के साथ शब्दों का मिलन ही प्रधान है। गान के ताल के गूढ़ तत्त्व की खबर वे नहीं रखते। गान के साथ छन्द का योग रहते हुए भी गान से उसे अलग कर वे उस पर विचार नहीं करते। ऐसे कई शौकिया गायक हैं जो गुरुदेव के गानो के भक्त हैं, स्वयं छन्द कायम रखते हुए गान गाकर आनन्द प्रदान करते हैं और आनन्द उठाते हैं, किन्तु यह नहीं जानते कि गान जिस छन्द या ताल में गाया जा रहा है, वह ताल क्या है। कई ऐसे भी हैं, जिनके लिए गान का काव्यरस ही प्रधान हो जाता है, रागिनी और गान के ताल के प्रति उनका कोई ध्यान नहीं रहता। उस्तादों में जो गुरुदेव के गानो का कुछ अनुशीलन करते हैं, वे हिन्दी गान के अनुसरण से गुरुदेव द्वारा रचित गानो को ही पसन्द करते हैं, उन गानो में उनके सस्कारगत तालो का परिचय पाकर वे खुश होते हैं।

गुरुदेव प्रारम्भिक जीवन में, अर्थात् जितने दिन वे विष्णु, यदुभट्ट एवं अपने भ्राता ज्योतिरिन्द्रनाथ जैसे सगीतज्ञों की छत्रछाया में थे, तब तक वे तबला-पखावज के तालो के नियमों की अवहेलना नहीं कर सके। इसी कारण उस समय के गानो के विविध प्रकार के तालो का नामों द्वारा निदर्शन दिखाई देता है। यहाँ तक कि, शान्तिनिकेतन के जीवन में 'शारदोत्सव' नाटक के लिए गान-रचनाकाल में भी वह प्रभाव दिखाई दिया। उस समय तक के गानो के ऊपर राग-रागिनी और ताल का नाम लिखा हुआ है; किन्तु इसके बाद इस प्रकार मृदंग या तबला के ताल का नाम देना वे पसन्द नहीं करते थे, इसीलिए जीवन के अन्त तक शेष गानो के तालो का कोई निर्देश नहीं है। श्रद्धेया इन्दिरादेवी ने जब इस सम्बन्ध में प्रश्न उठाया तो उत्तर में गुरुदेव ने कहा था, "मेरे आधुनिक गानो पर राग-ताल का उल्लेख न होने का आक्षेप लगा रही हो। सावधान रहनेवाले का विनाश नहीं होता। उस्ताद जानते हैं कि मेरे गानो में रूप का दोष है इसके ऊपर यदि नाम की भूल हो तो खडा कहाँ रहूँगा।" यह ठड्डा होते हुए भी बात सत्य है—उस्तादों के साथ उन्होंने समान मार्ग नहीं अपनाया, इसीलिए उन्होंने इस प्रकार की बात कही है।

'शारदोत्सव' के दस वर्ष बाद लिखित प्रबन्ध 'सगीत की मुक्ति' में गुरुदेव ने अपने गानो के तालो के नाम न देने का कारण अधिक स्पष्ट रूप से समझाया है। वहाँ उन्होंने कहा है, "असल से कविता लिख रहा हूँ, इसीलिए छन्द के तत्त्व को कुछ-कुछ समझता हूँ। उस छन्द के बोध से ही गानो की रचना करने लगा," क्योंकि "काव्य में छन्द का जो काम है, गान में ताल का वही काम है। अतएव छन्द जिस नियम से कविता में

चलेगा, ताल उसी नियम से गान में चलेगा ” अन्यत्र उन्होंने कहा है, “कविता में जो छन्द है, सगीत में वही लय है। अतएव काव्य में ही क्या, गान में ही क्या, इस लय को यदि हम मानते हैं तो ताल के साथ विवाद होने पर भी डरने का प्रयोजन नहीं है।” अर्थात् त्रिताल के छन्द का गान होने पर सोलह मात्रा पूर्ण कर प्रथम मात्रा पर जोर (सम-आघात) और नौ मात्रा पर खाली दिखाना होगा, इस प्रकार के नियम की कोई बाधा नहीं रही। एकताल छन्द और झपताल में ऐसा ही हुआ है। उनके गानों में सर्वत्र ही ताल का सम और खाली दिखाने की आवश्यकता है, ऐसा भी नहीं है। उस दृष्टि से भी उन्होंने शेष जीवन के गानों में उस ओर बिलकुल ही भ्रूक्षेप नहीं किया। यद्यपि आठ मात्रा और छह मात्रा में पूर्ण तालों में उनके शेष जीवन के गानों की स्वरलिपि तैयार की गई है, उनमें भी कई बार मात्रा ठीक रखते समय कई गानों की स्वर-सज्जा को छोटा कर तबला के नियम से उन्हें मिलाया गया है।

यह बात हम मान सकते हैं कि छन्द की निजस्व भावप्रकाश-क्षमता है। यह भी सत्य है कि विभिन्न छन्दों की झूमने की अवस्था (प्रवाह) मन में विभिन्न रसों का संचार करती है। इसीलिए जो यथार्थ रसिक हैं, वे शान्त और गम्भीर रस की कविता में धीर लय के छन्द के पक्षपाती होंगे। उदाहरण और चाचल्य में द्रुत या चंचल छन्द दिखाई देगा। अच्छी कविता में भाव के साथ सामंजस्य रखकर ही छन्द का व्यवहार होगा। छन्द की सहायता से कविता का रस हमारे समक्ष अधिक सुन्दर ढंग से प्रस्फुटित होता है। किन्तु गान के समय हमें शब्दों के साथ ‘सुर’ और ताल मिलता है। कविता में जैसे ही ‘सुर’ और ताल संयोजित हो गए, उसके (कविता के) निजस्व छन्द का दायित्व जैसा कुछ भी नहीं रहा। कविता तब ‘सुर’ और ताल के साथ मिलकर चलती है।

कोई कविता जब गान में परिणत होती है, तब उस कविता का छन्द ‘सुर’ का अनुसरण करेगा, ऐसी कोई बात नहीं है। गान के ‘सुर’ की सहायता से अन्य ताल के माध्यम से भी उस भाव को प्रस्फुटित किया जा सकता है। एक उदाहरण देता हूँ—गुरुदेव की ‘क्षणिका’ की कविता ‘हृदय आमार नाचे रे आजिके’ की रचना कई वर्ष पूर्व तीन मात्रा के छन्द में की गई। किन्तु ‘सुर’ और ताल में इसी भाव को कायम रखते हुए इसे गान में परिणत करते समय चार मात्रा के ताल की सहायता ली गई है।

गान-रचना में कई बार कविता का छन्द बदलने का प्रयोजन होने पर गुरुदेव पहले उस गान के शब्दों की नए छन्द में कई बार आवृत्ति कर उसका कच्चा रूप खड़ा करते थे। बाद में उसी के आधार पर स्वर-संयोजन करते थे। इस प्रकार शब्दों को सजा लेने में सुविधा यह है कि स्वर-संयोजन के समय शब्दों का वैशिष्ट्य उसमें ठीक कायम रहता है। गान के शब्दों के रस को और भी सुन्दर बनाकर प्रस्फुटित करना ही ‘सुर’ (राग, स्वर-सज्जा) का काम है। इस बात को ध्यान में रखकर स्वर-संयोजन करने पर गान के शब्द, ‘सुर’ और छन्द के सहयोग से मिलन का सुन्दर रूप हम देख सकेंगे। गुरुदेव के गानों में शब्द, ‘सुर’ और छन्द के अपूर्व मिलन का यही कारण है।

गुरुदेव के गानो में गीतछन्द और पठितछन्द कई बार एक समान नहीं बन पड़े हैं। गान का पठितछन्द विशुद्ध रहा है, ऐसा भी नहीं है। उनके गानों के पठितछन्द में सशक्त छन्द का बन्धन गद्य, गद्यछन्द, मिश्र या मुक्तछन्द रहते हुए भी गान के मामले में वे ही शब्द ताल के आश्रय से नवीन रूप ले लेते हैं।

गान के इन तथ्यों की जानकारी न होने के कारण गुरुदेव के गानों को स्वरलिपि विहीन मुद्रित अक्षरों में पढ़कर उसमें विविध रूप के मिश्र और खंडित छन्द का विचित्र रूप देखकर काव्यरसिक आश्चर्यचकित हो जाते हैं। एक ख्यातिप्राप्त साहित्यिक कवि ने कहा है,—“सुर’ (रागिनी) को छोड़कर गान जब मैं कविता के समान पढ़ता हूँ, तब भी उसका छन्द निर्दोष, त्रुटिहीन रहेगा। जो गान कविता के हिसाब से टूटे (खंडित) छन्द में ग्रथित है, उसे ग्रहण करने के लिए काव्यविलासी मन सम्मत नहीं होता।” किन्तु वे यह नहीं जानते कि काव्य-जगत् में टूटा छन्द दृष्टि आकृष्ट करने पर भी गान के जगत् में कोई भी उस ओर ध्यान नहीं देता। इस बात को ध्यान में रखकर पाठकों को सतर्क करने के उद्देश्य से गुरुदेव ने बार-बार गान के शब्दों के छन्दपात-दोष (मात्रादोष) का उल्लेख किया है

‘मायार खेला’ की भूमिका में है

“इसमें सभी केवल गान हैं, पाठोपयोगी कविताएँ कम ही हैं।”

“इस ग्रंथ के अधिकांश गान पाठ्य नहीं हैं। आशा करता हूँ कि स्वर-संयोजन से श्रुतियोग्य हो सकते हैं।”—‘गानेर बहि’

“गान और गीतिनाट्य पाठयोग्य कविताएँ नहीं हैं, केवल ग्रन्थावली की असम्पूर्णता निवारण के लिए प्रकाशक के अनुरोध पर इन्हें इस ग्रंथ में स्थान मिला है”—काव्यग्रन्थावली १३०३ बगाब्द (ई १८९६)।

‘प्रवाहिणी’ नामक गानों की पुस्तक की भूमिका में गुरुदेव ने यह बात स्वीकार कर कहा है कि “जो सभी रचनाएँ प्रकाशित की गईं, वे सभी गान हैं, स्वर-संयोजन से युक्त। इस कारण किसी-किसी पद में छन्द का बन्धन नहीं है।”

‘गीतांजलि’ के विषय में उन्होंने कहा है, “आरम्भ में ही यह कह देना आवश्यक है कि ‘गीतांजलि’ में ऐसी कई कविताएँ हैं जिनका छन्द कायम रखने का भार गान के ‘सुर’ (रागिनी) पर रखा गया है। अतएव जिन पाठकों के कान छन्द के अभ्यस्त हैं, वे गान की खातिर इसकी मात्रा स्वयं कम-अधिक कर पढ़ सकते हैं, जो इसके अभ्यस्त नहीं, उन्हें धैर्य का अवलम्बन लेना होगा।” उदाहरणस्वरूप जिन कुछ कविताओं का उल्लेख उन्होंने किया है, वे सब गान ही हैं।

‘वाल्मीकि प्रतिभा’ की रचना के समय उन्होंने कहा है, “यह गीतिनाट्य छन्द इत्यादि के अभाव से अपाठ्य हो गया है। यह ‘सुर’ लय में नाट्यमंच पर श्रवण और दर्शनयोग्य है।”

‘चित्रागदा’ की रचना के समय गुरुदेव ने कहा है, “यह बात स्मरण रखनी चाहिए कि इस जाति की रचना में ‘सुर’ (स्वरसज्जा) स्वभावतः भाषा को बहुत अधिक अतिक्रम

कर जाता है, इस कारण 'सुर' का साथ न मिलने पर इसका वाक्य और छन्द पगु हो जायेंगे। काव्य-आवृत्ति के आदर्श से इस श्रेणी की रचना विचार्य नहीं है।"

'श्यामी' नृत्यनाट्य का पहले नाम था 'परिशोध'। उसकी भूमिका में लिखा हुआ था, "शुरू से अन्त तक सभी 'सुर' में निबद्ध हैं। कहना न होगा कि मुद्रित अक्षरों में 'सुर' का साथ देना असम्भव होने के कारण शब्दों का श्रीहीन वैधव्य अपरिहार्य है।"

१३४३ बगाब्द (ई १९३६) के 'वर्षाभिगल' के गान 'चले छलोछलो नदीधारा', 'आँधर अम्बरे', 'ओई मालतीलता दोले' का उल्लेख कर उन्होंने कहा है, "ये गान कविताएँ नहीं, ये गान हैं, पाठ-सभा में इनका स्थान नहीं, गीत-सभा में इनका आह्वान है, स्वर का साथ न होने पर ये बुझी ज्योति के प्रदीप के समान हैं।"

गुरुदेव के समान छान्दसिक कवि और गीतरचयिता के लिए ऐसा कैसे सम्भव हुआ, यह प्रश्न कइयों के मन में उठता है। पुनः, कई गुणी मुक्तछन्द, छन्दशैथिल्य, गद्यचरित या अमित्राक्षर छन्द की कविता का रूप देखकर विस्मित होते हैं। उनकी धारणा है कि गुरुदेव ने इस प्रकार का कार्य सोच-समझकर ही, कुछ प्रयास कर ही किया है। किन्तु उनकी धारणा सही नहीं है, इसका कारण समझाता हूँ।

हिन्दी गान, तिल्लाना या गत के अनुसरण से रचित उनके बगला गानों के मामले में मुक्तछन्द, छन्दशैथिल्य आदि के रूप दिखाई दिए हैं, क्योंकि हिन्दीगान, तिल्लाना या गत में जो काव्य या बोल होते हैं, कविता के छन्द के समान उनका बन्धन नहीं है। शैशवकाल से इस पद्धति के विविध प्रकार के अमिल, खडित छन्द के गान सुनकर, गाकर एवं उसी खडित छन्द के अनुकरण से गानों की रचना कर गुरुदेव की इस विषय में एक स्पष्ट धारणा बन गई थी। इसीलिए प्रचलित निर्धारित छन्द का उल्लंघन कर गानों की रचना करने में उन्होंने द्विधा अनुभव नहीं की। इसके अलावा गान के आवेग में गुरुदेव के मन में कई बार गान का 'सुर' और शब्द एक साथ उद्भूत हैं, इस प्रकार के सभी गानों के शब्दों में छन्दत्रुटि रहने पर भी साधारणतः उन्हें अलग कर छन्द के बन्धन में बाँधने की इच्छा उन्हें नहीं रहती थी। वह जिस रूप में है, उसी रूप में रखने के वे पक्षपाती थे। इसीलिए इस प्रकार के गानों के पदों में शुरू से ही छन्द के बन्धन की कठोरता रखने की आवश्यकता नहीं रही और इसीलिए वहाँ शिथिलता परिलक्षित हुई है। वे जानते थे कि गान के 'सुर' और ताल के मिश्रण से यह अभाव पूर्ण हो जाएगा। इस पद्धति के गानों को ही किसी-किसी ने मुक्त छन्द या गद्य में रचित गान कहा है।

'तुमि तो सेइ जाबेइ चले', 'दखिन-हावा जागो जागो' और 'पूर्णचोंदिर मायाय आजि भावना आमार पथ भोले' जैसे गानों में छन्द का आघात जिस मात्रा पर पड़ता है, यह भी उल्लेखयोग्य है। इसका वैशिष्ट्य यह है कि गाते समय प्रत्येक शब्द के द्वितीय अक्षर को ताल की प्रथम मात्रा के रूप में लिया जा रहा है और उसके ऊपर ही छन्द का वजन या आघात पड़ता है। साधारणतया हम गान में शब्द के प्रथम अक्षर पर ही ताल का आघात (सम) देखने के अभ्यस्त हैं। गान के बीच में कभी-कभी उसका भी व्यतिक्रम होता है, किन्तु आरम्भ से अन्त तक उपरोक्त तीन गानों के समान एक ही प्रकार द्वितीय अक्षर

पर आघात रखते जाने की रीति अन्य किसी बगला गान में नहीं दिखाई देती। प्रचलित प्रथा के अनुसार उपरोक्त गानों के प्रथम अक्षर पर आघात (सम) रखकर यदि उन्हें गाया जाए तो देखा जाएगा कि गानों ने एक स्वतंत्र रूप ले लिया है। इसके छन्द का विभाग इस प्रकार है।

तु । मि ० तो । से इ जा । बे इ च । ले ० कि ।
। छु ० तो । ना ० र । बे ० बा । कि ० ० ।

इस पद्धति के छन्दयुक्त गान और अनेक हैं, एव यहाँ यह भी बता देना उचित होगा कि वृद्धावस्था के उनके गानों में छन्द के इस प्रकार के विभागों का व्यवहार अधिक हुआ है।

कविता के छन्द को यथासम्भव कायम रखते हुए गुरुदेव ने कई गानों की रचना की है। विभिन्न छन्दों के इस प्रकार के कुछ गानों को लेकर मैं आलोचना करूँगा। 'खर वायु बय बेगे चारि दिक् छाय मेघे', 'जनगणमन-अधिनायक' चार मात्रा के छन्द के गान हैं। इन दो गानों की रागमुक्त कविता के छन्द में आवृत्ति करने पर पता चलेगा कि गानों में कविता का छन्द कायम रखने की चेष्टा की गई है। सात मात्रा के ताल को तीन-चार में विभाजित करने पर जो छन्द बनता है, उस छन्द के गान हैं—'हृदये मन्दिर डमरु गुरु-गुरु' और 'मातृमन्दिर पुण्य अगन', इन दोनों की आवृत्ति करने पर दिखाई देगा कि यह गान के छन्द के साथ प्रायः एक है। तीन मात्रा का छन्द इन दो गानों में है—'नील-अजनघन पुजछायाय सम्बृत अम्बर' और 'देश देश नन्दित करि'। आवृत्ति के समय ध्यान देने पर पता चलेगा कि गान का छन्द आवृत्ति का प्रस्वन, यति, खिचाव आदि कायम रखकर तीन मात्रा के ताल पर खड़ा है।

इस भाव की कविता का छन्द गान के मामले में न बदलने के कुछ कारण भी हैं। यहाँ गीत-रचयिता ने पहले गान के शब्दों को लिखकर उन्हें छन्द में सजा लिया है, उसके बाद स्वर-संयोजन किया है। इन कुछ गानों में शब्दों का विन्यास और छन्द की गति इस प्रकार मिल गई है कि स्वर-संयोजन के समय उसे बदलना किसी प्रकार सम्भव नहीं हुआ। ऐसा करने पर इन गानों के शब्दों की झंकार में या छन्द में जो रस अभिव्यक्त होता है, वह खर्व हो जाता। बगला गान में शब्द या गान के भाव को प्रस्फुटित करना ही रचयिता का एकमात्र लक्ष्य है। वहाँ यदि लगे कि छन्द का भी बड़ा महत्त्वपूर्ण स्थान है, तो गान-रचना के समय उसे भी हमें सर्वदा ध्यान में रखना उचित है। इस दृष्टि से भी रवीन्द्र सगीत हमारी विशेष सहायता करता है एव इस गान की छन्द की दृष्टि से आलोचना करने पर हम इस तथ्य पर पहुँचेंगे कि कविता के भाव-प्रकाश में छन्द जिस प्रकार अत्यावश्यक है, उसी प्रकार बगला गान में रागिनी विहीन छन्दोबद्ध शब्दों का भी बहुत बड़ा स्थान है।

छान्दसिक इस विषय में एकमत है कि गुरुदेव अपने प्रारम्भिक जीवन की कविता-रचना में अक्षरवृत्त के अलावा अन्य छन्द की कविता में युक्ताक्षर के व्यवहार के विशेष पक्षपाती नहीं थे, किन्तु बाद में छन्द और ध्वनि-वैचित्र्य के लिए उन्हें विविध प्रकार के युक्ताक्षर

विशिष्ट शब्द कविता में लेने पड़े हैं। उन्होंने स्वयं इस बात को स्वीकार कर कहा है, “उस समय अक्षर-गणना के तीन मात्रामूलक छन्द से युक्त ध्वनि का वर्जन करके ही चलता था, किन्तु उससे रचना में लालित्य की दुर्बलता दिखाई देती। वह जब मेरे लिए विरक्तिकर हो गया, तब मैंने युक्त ध्वनि की शरण ली।” साधारण पाठयोग्य कविता में इसका यथेष्ट परिचय मिल जाने पर भी उनके युक्ताक्षरबहुल गानों की सख्या अधिक नहीं है। लिरिक या गीतकविता का प्रधान वैशिष्ट्य है इसका भाव और भाषा की सहज सरल अनायासकृत गति, आन्तरिकतापूर्ण अनुभूति, अवयव की स्वल्पता और संगीत माधुर्य—गान-रचना में इस पद्धति की कविता ही सबसे उपयुक्त मानी जाती है एवं स्वीकार की जाती है। इसीलिए गान में युक्ताक्षर बहुल शब्दों का न रहना स्वाभाविक है। फिर भी उनके परवर्ती जीवन में युक्ताक्षर बहुल गानों की सख्या प्रारम्भिक जीवन के गानों की तुलना में कुछ अधिक है। देखा जाता है कि युक्ताक्षर विशिष्ट गान साधारणतया गम्भीर प्रकृति के हैं अथवा सशक्त भाव से पूर्ण हैं। ‘प्रचण्ड गर्जने आसिल एकि दुर्दिन’, ‘आँध्रार अम्बरे प्रचण्ड डम्बर’, ‘नीलअजनघन पुजछायाय’, ‘हिसाय उन्मत्त पृथ्वी’, ‘मातृमन्दिर-पुण्य-अगन’ प्रभृति गानों से बात स्पष्ट हो जाती है। इस विषय में उन्होंने स्वयं भी कहा है, “बंगला भाषा के शब्दों की ध्वनि मृदु होने के कारण कई बार हम कवियों को जबरदस्ती अप्रचलित संस्कृत शब्दों का व्यवहार करना पड़ता है।” “इन सभी गम्भीर शब्दों की आवाज से मन अच्छी तरह से जाग उठता है।

रवीन्द्र संगीत में लय की ओर ध्यान देने पर देखा जाता है कि प्रारम्भिक काल में वे द्रुत छन्द के गान के विशेष पक्षपाती नहीं थे। १२९१ बगाब्द (ई १८८४) में, अर्थात् जब उनकी आयु मात्र २३ वर्ष थी, तब ‘वाल्मीकि प्रतिभा’ के गान छोड़ देने पर उनके द्वारा रचित गानों की सख्या थी सौ से अधिक, किन्तु उनमें द्रुत या नृत्य के छन्द के गान प्रायः बारह हैं एवं सभी गान खेमटा ताल में हैं। १२९९ बगाब्द (ई १८९२) तक इस प्रकार के और पाँच गानों की रचना हुई है। देखा जाता है कि इस नृत्य-छन्द में उन्होंने इस समय तक एक भी धर्मसंगीत, राष्ट्रीय संगीत या त्रुसंगीत की रचना नहीं की इसका एकमात्र कारण यह है कि शिशुकाल से ही उनका मन भारतीय संगीत के गाम्भीर्य के प्रति ही अधिक आकृष्ट हुआ था। द्रुत छन्द का ताल गाम्भीर्य के प्रतिकूल है।

जीवन के मध्यकाल में छन्दप्रधान गान के प्रति उनका आकर्षण अधिक दिखाई देता है और पहले के अनुपात में धीमी (विलम्बित) लय के गानों की सख्या काफी कम है। इस परिवर्तन का एकमात्र कारण बाउल संगीत का प्रभाव लगता है। बाउल संगीत में नृत्य-छन्द है, किन्तु वह छन्द हिन्दी गान के खेमटा ताल के समान वातावरण तैयार नहीं करता। यद्यपि व्याकरणगत मेल की दृष्टि से दोनों ही समान हैं, किन्तु उभय प्रकृति के गानों के गठन में कहीं ऐसा अन्तर है, जिसके फलस्वरूप इनकी चंचलता में भी पार्थक्य परिलक्षित होता है। बाउल के नृत्योपयोगी द्रुत छन्द के गान में उन्हें अनविचनीय आनन्द में अपने को भूल जाने का परिचय मिला था। बाउल के छन्द में राष्ट्रीय संगीत की रचना के समय वे इस मुक्ति का रूप प्रस्फुटित कर सके थे, अतः इस प्रेरणा का प्रभाव उनके

जीवन के शेषकाल के गानो पर पडा है। उस समय से उन्होने बाउल के ढग से कई धर्मसगीत की रचना की है, कई प्रकार का ऋतुसगीत भी तैयार किया तथा अनेक अन्यान्य गानो की भी रचना की।

जिन्हे गुरुदेव के साथ रहने का सुयोग मिला है, वे जानते हैं कि गुरुदेव मन-ही-मन गाते समय कभी द्रुत लय मे नहीं गाते थे, चाहे वह बगला गान ही हो या अल्पायु मे सीखा हुआ हिन्दी गान। युवाकाल के गान ही वे अधिक गाते थे, क्योंकि जीवन के शेषकाल के गानो की अपेक्षा वे उन्हे अधिक याद रहते थे। युवाकाल के गानो से विगत दिनो के आनन्द एव वेदना के विविध क्षणो की स्मृति जिस प्रकार उनके मन मे उदित होती, वैसी स्मृति जीवन के शेषकाल के गानो से उदित नहीं होती थी। परवर्ती काल के कई गानो की रचना उन्होने कब की है, कई बार उन्हे यह भी याद नहीं रहता था। किन्तु यौवन-काल का प्रायः प्रत्येक गान उन्हे याद था और वे उन्हे गाकर भी सुनाते थे। मैने देखा है कि इन सब रचनाओ को गाते समय वे प्रायः निर्धारित ताल या छन्द मे नहीं गाते थे, केवल द्रुत लय के गान अपवाद थे। कई नाटको के अभिनय मे भी मैने उन्हे गान गाते हुए सुना है, तब भी मैने देखा है कि विलम्बित लय के गानो मे निर्धारित छन्द के नियम का ठीक पालन वे नहीं करते थे, गान स्वाभाविक ढग से बात करने के छन्द मे गाते थे, जैसे गान के माध्यम से बात कह रहे हैं। इस प्रकार यह गायकी-पद्धति भी बहुत मनोहर लगती। उससे गान के माध्यम से भावाभिव्यक्ति भी सुन्दर बन पडती। किन्तु इस विषय मे यह कहना जरूरी है कि निर्धारित छन्द को खडित कर शब्द, बात के छन्द मे गाने की रीति बहुत सहज नहीं है, इसके लिए सगीत और काव्य का गभीर रसबोध चाहिए, क्योंकि गाते समय स्वरकर्षण से छोटा-बडा एव लय द्रुत और विलम्बित कहीं होगी, गान के शब्द एक-दूसरे से सटे हुए या अलग-अलग चलेगे, इन सबकी ओर अच्छी तरह से ध्यान देना होगा। ऐसा न होने पर 'सुर' (राग), शब्द सभी असलग्न, सामजस्थहीन सुनाई देगे, एकत्व स्थापित नहीं होगा।

कई तालयुक्त गान भी उन्होने इस प्रकार शब्द के छन्द मे गाए है, अनियन्त्रित छन्द मे कई गानो की रचना वे कर गए है, जिन्हे उसी प्रकार गाया जाता है, यद्यपि उनके कई गानो को स्वरलिपि-नियम से निबद्ध करते समय सुनियन्त्रित ताल के नियम मे निबद्ध किया गया है। इन सब गानो की स्वरलिपि को हम 'सुर' (रागिनी) के ढाँचे के हिसाब से देखेगे। अतः जो केवल स्वरलिपि का आनुगत्य स्वीकार कर इस प्रकार के गान गाएँगे, वे इन गानो के साथ अन्याय करेगे। इन सब गानो की गायकी या गायन पद्धति को सुने एव सीखे बिना सब मिट्टी हो जाएगा। 'सखी, आँधारे एकेला घरे', 'अश्रुभरा वेदना', 'कार बाँशि निशिभोरे', 'एसो शरत्तेर अमल', 'वेदना की भाषाय रे', 'बाजे करुण सुरे', 'बन्धु, रहो रहो साथे', 'कखन दिले पराये' इत्यादि गान स्वरलिपि के साथ कई पुस्तको मे प्रकाशित हुए हैं। यहाँ प्रत्येक सगीतानुरागी को स्मरण रखना होगा कि इन सब गानो की स्वरलिपि जब दिनेन्द्रनाथ ने तैयार की, तब स्वरलिपि के नियम से उन्हे निबद्ध करने के लिए किसी गान को चार मात्रा के, किसी गान को तीन मात्रा दादरा के, सात मात्रा

तेवड़ा के, इस प्रकार के विविध प्रकार के छन्दों की मात्रा के अनुसार स्वरलिपि लिखनी पड़ी थी। स्वरलिपि देखकर कोई यह न सोचे कि गुरुदेव या दिनेन्द्रनाथ दोनों ही स्वरलिपि के छन्द में ये सब गान गाते थे। मेरे शान्तिनिकेतन-निवास के जीवनकाल में इन गानों की रचना हुई और इनकी शिक्षा के समय भी मैं इससे घनिष्ठ रूप में जुड़ा हुआ था, इसीलिए मैं यह बात जोर देकर कह सकता हूँ।

गुरुदेव के गीतनाट्य की बात ली जाए। इन सब नाटकों के गानों की स्वरलिपियाँ विभिन्न लिपिकार लिख गए हैं एवं वे पुस्तकाकार में प्रकाशित भी हुई हैं, किन्तु अभिनय के समय उनके गान कभी स्वरलिपि के नियम से नहीं गाए जाते। कई गान तो अभिनय के समान कर ही गाए गए हैं। आज यदि उस ढंग की अवज्ञा कर पुस्तक के अनुसार ही गीतनाट्य के सभी गान गाकर अभिनय किया जाए, तो अभिनय कभी सफल नहीं होगा।

अब तक गान-रचना में शब्द के छन्द और ताल का विषय लेकर आलोचना की गई, अब देखा जाए कि छन्द की सहायता से गान की दृष्टि से उन्होंने कितने प्रकार के नए तालों का आविष्कार किया है।

प्राचीन या आधुनिक हिन्दी गान में जितने प्रकार के ताल हैं, रवीन्द्र संगीत में उनका परिचय मिलता है। ध्रुपद, खयाल, ठुमरी, टप्पा आदि किसी भी चलन के गानों के तालों का उनके संगीत में परित्याग नहीं हुआ है। इनके अलावा बगाल के कीर्तन और लोकगीतों के तालों को उसमें स्थान मिला है।

१३०३ बंगाब्द (ई १८९६) तक गुरुदेव के गानो मे किसी नवीन छन्द या ताल को लेकर परीक्षण दिखाई नहीं दिया। उसके बाद १३१० बंगाब्द (ई १९०३) मे प्रकाशित ग्रथावली मे तीन गान ऐसे मिलते हैं, जिनके ताल गुरुदेव की अपनी नवीन सृष्टि के रूप मे स्वीकार किए गए हैं। इससे माना जा सकता है कि १३०३ बंगाब्द और १३१० बंगाब्द के बीच उन्होंने इन नए तालो की रचना की थी। तीन गान हैं—‘गभीर रजनी नामिल हृदये’, ‘निविड घन ओंघारे’ और ‘दयारे दाओ मोरे राखिया’।

आठ मात्रा के छन्द को चार-चार की समान मात्राओं में विभाजित कर गाने का चलन सर्वत्र है, किन्तु इसे विषम मात्रा में विभाजित कर ३-२-३ मात्रा में यदि हम गान करे तो इसकी शक्ति क्या होगी ? इस ताल के 'गभीर रजनी नामिल हृदये', 'ओइ रे तरी दिल खुले', 'जीवने यत् पूजा हल ना सारा', 'कत अजानारे जानाइले तुमि' और 'जीवन-मरणेर सीमाना छाड़िये' गान सुनने पर बात स्पष्ट रूप में समझ में आ जाएगी। 'गभीर रजनी' गान का ताल-विभाजन कर दिखाता हूँ कि गान में ताल किस प्रकार चलता है

ग श्री र । र । ञ नी० । नामिल । ह० । द ये० ।

इस गान के ताल की एक मात्रा कम कर यदि तेवड़ा ताल के छन्द में उसे रखा जाए तो गान की शक्ति बदल जाएगी एव इस ताल में गाए जाने वाले जिन गानों के नाम मैंने लिखे हैं वे सब विलम्बित लय के गान हैं। आदि ब्राह्मसमाज के अन्यतम गायक कागालीचरण सेन ने १३११ बंगाल (ई १९०४) की ब्रह्मसगीत-स्वरलिपि में इस ताल का

उल्लेख गुरुदेव-रचित नवीन ताल के रूप में किया है, उसमें इसका नामकरण किया गया 'रूपकडा' एव उन्होंने इसका ठेका तैयार कर दिया है

। धागे तेटे तेटे । तागे तेटे । केटे तागे तेटे ।

इस ताल का सम प्रथम अक्षर पर ही है, खाली का व्यवहार नहीं है, सम से ही गान शुरू होता है। उत्तरभारतीय सगीत के लिए यह ताल पूर्णतया नवीन है, किन्तु दक्षिणभारत के कर्नाटक सगीत में यह ताल प्रचलित है, इसका नाम उन्होंने दिया है—'सारताल'।

नौ मात्रा के ताल को तीन-चार प्रकार से विभाजित कर गुरुदेव ने कुछ गानों की रचना की है उनमें दो धर्मसगीत—'निविड घन आँधारे ज्वलिछे ध्रुवतारा' और 'प्रेमे प्राणे गाने गन्धे आलोके' में नौ मात्रा ३-२-२-२ में विभाजित है।

। । । । । । । । । । । । । । । ।
। नि वि ड । घ न । ओं ० । धा रे ।
। प्रे मे प्रा । णे गा । ने ग । न् धे ।

'ब्रह्मसगीत-स्वरलिपि' में कागालीचरण ने लिखा है, इसका नाम है 'नवताल' और इसका ठेका है

। धा दे न्ता । तेटे कता । गदि घेने । धागे तेटे ।

यह गुरुदेव-सृष्ट नवीन ताल है। 'व्याकुल बकुलेर फूले भ्रमर मरे पथ भूले' गान नौ मात्रा छन्द में रचित है, स्वरलिपि में दिनेन्द्रनाथ ने इसका छन्द ५-४ मात्रा में दिखाया है।

। । । । । । । । । । । । । । । ।
। व्या कु ल ब कु । ले र फू ले ।

किन्तु 'सगीत की मुक्ति' प्रबन्ध में गुरुदेव ने इसका विभाजन ३-६ से किया है

। । । । । । । । । । । । । । । ।
। व्या कु ल । ब कु ले र । फु ले ।

'जे काँदने हिया काँदिछे' गान का गुरुदेव ने 'सगीत की मुक्ति' प्रबन्ध में नौ मात्रा के गान के रूप में उल्लेख किया है एव विभाजन इस प्रकार किया है

। । । । । । । । । । । । । । । ।
। जे काँ द ने हि या । काँ दि छे ।

किन्तु दिनेन्द्रनाथ ने स्वरलिपि में जो मात्रा-विभाजन किया है, उसमें साधारण दादरा छन्द ही है। 'दुयार मोर पथपाशे' गान भी नौ मात्रा के ताल का है

। । । । । । । । । । । । । । । ।
। दु या र मो र प थ पा शे ।

इसे इस प्रकार सजाया गया है। इस ताल का वजन पूरी नौ मात्रा के अन्त में प्रथम मात्रा पर आता है। बगला सगीत या उत्तरभारतीय सगीत में नौ मात्रा के ताल का प्रचलन बिलकुल नहीं है, किन्तु कर्नाटक सगीत के लिए यह ताल नया नहीं है। किन्तु गुरुदेव

ने नौ मात्राओं का जिस रूप में विभाजन किया है, वह सर्वत्र कर्नाटक संगीत के साथ मेल नहीं खाएगा। उनका ५-२-२ मात्राओं का 'दुष्कर ताल' और २-७ मात्राओं का 'फूल ताल' है। गुरुदेव के गान में इस प्रकार नौ मात्रा का कोई ताल नहीं है, किन्तु 'दुयार मोर पथपाशे' गान के ताल के साथ कर्नाटक संगीत के 'वस्तुताल' का हूबहू मेल है। रवीन्द्र संगीत-संग्रह में अब तक दो गान ही ऐसे मिले हैं, जिनकी मात्रा १० है। किन्तु यह प्रचलित झपताल के समान नहीं है। 'ओ देखा दिये जे चले गेल' गान १० मात्रा का है, इसका विभाजन ५-५ है

। । । । । । । । । । । ।
। दे खा दि ये जे । च ले गे ल ओ ।

'ब्रह्मसंगीत-स्वरलिपि' में कागालीचरण ने गुरुदेव-रचित 'एकादशी' नामक एक ताल का उल्लेख किया है, उसका गान है—'दुयारे दाओ मोरे राखिया'। इस ताल की मात्रा है ३-२-२-४, जैसे

। । । । । । । । । । । ।
। दु या रे । दा ओ । मो रे । रा ० खि या ।

इसका ठेका उन्होंने दिया है

। धा दे न्ता । तेटे कता । गदि घेने । धगे तेटे तागे तेटे ।

दिनेन्द्रनाथ ने 'कौपिछे देहलता थर थर' गान को ११ मात्रा की ताल में लिखा है, उनका मात्रा-विभाजन किया गया है । दु या रे ।
दा ओ । मो रे । रा ० खि या
।३-४-४, जैसे

। । । । । । । । । । । ।
। कौ पि छे । दे ह ल ता । थ र थ र ।

किन्तु किसी ताल का नाम नहीं है और ठेका भी नहीं दिया गया है। कर्नाटक संगीत में ११ मात्राओं के ताल हैं, उनके नाम हैं 'मणिताल', 'बिन्दुताल' और 'नीलताल'।

नवपञ्चताल अर्थात् २-४-४-४-४-४ मात्राओं के योग से १८ मात्राओं के ताल का गान है .

। । । । । । । । । । । । । । । ।
। ज न । नी ० तो मा । ० र क रु । ण च र ण । खा ० ० नि ।

२-४ मात्राओं में विभक्त कुल छह मात्राओं के एक प्रकार के ताल का गान रवीन्द्र संगीत में है। उत्तरभारतीय संगीत में इसके अनुरूप छन्द का कोई ताल है, पता नहीं, किन्तु दक्षिण भारतीय कर्नाटक-संगीत में यह ताल बहुत प्रसिद्ध है। कर्नाटक संगीत के शिक्षार्थियों की शिक्षा इस ताल में 'मायामालवगौड' राग के 'सरगम' और एक गान से शुरू होती है। दक्षिणीसंगीत के इस ताल का नाम है 'पत्तिताल' या 'रूपक ताल'।

गुरुदेव ने इस छन्द के ताल का अपने गान में व्यवहार किया, किन्तु वे इसका नामकरण नहीं कर गए। २-४ मात्रा के कर्नाटक रूपक ताल के छन्द में उन्होंने १३२९ बगाब्द १७० / रवीन्द्र संगीत

(ई १९२२) में पहली बार जिस गान की रचना की थी वह है 'आमार यदिइ बेला जाय गो बये'। यह प्रश्न उठ सकता है कि इसके पूर्व उन्होंने इस छन्द या ताल का अपने गानों में व्यवहार क्यों नहीं किया। इसका कारण यह है कि ई १९१८ के बाद गुरुदेव को इस छन्द के साथ घनिष्ठ रूप में परिचित होने का सुयोग मिला।

आन्ध्रप्रदेश स्थित पीठापुरम् राजदरबार के प्रख्यात कर्नाटक-संगीतज्ञ वीणावादक सगमेश्वर शास्त्री उस समय बीच-बीच में शान्तिनिकेतन आकर कुछ महीनों तक रहते थे। प्रायः प्रतिदिन सन्ध्या के समय गुरुदेव एवं शान्तिनिकेतन-निवासी वीणा-वादन सुनते थे। उस समय के कुछ अध्यापक एवं छात्र-छात्राएँ उनसे वीणा-वादन की शिक्षा ग्रहण करते थे। इस प्रकार ई १९२५ तक वे कई बार शान्तिनिकेतन आते रहे हैं, कुछ माह रहकर उन्होंने वीणा-वादन सुनाया है एवं वीणा-वादन की शिक्षा भी दी है। उनसे वीणा-वादन की प्राथमिक शिक्षा 'मायामालवगौड' राग के विधि छन्दबहुल पलटो, रूपक ताल में 'सरगम' और एक गान से शुरू होती थी। जब शास्त्रीजी सन्ध्या के समय सभी को वीणा बजाकर सुनाते, तब उसमें विविध रागिनियों में गठित २-४ मात्रा के रूपक ताल के कुछ गान रहते थे। दक्षिण भारतीय वीणा-वादन की रीति है 'सा' और 'प' में मिलाए गए चिकारी-तारों पर दाएँ हाथ की कनिष्ठ अंगुली से गान के शुरू से अन्त तक ताल की झंकार निकालना। इससे गान के मूल छन्द या ताल को वीणा पर अच्छी तरह से समझा जा सकता है। श्री सगमेश्वर शास्त्री का वीणा-वादन सुनने के बाद गुरुदेव को २-४ मात्रा के रूपक ताल के साथ घनिष्ठ रूप में परिचित होने का सुयोग मिला एवं उसके बाद ही वे कर्नाटक रूपक ताल के छन्द में गान-रचना के लिए उत्साहित हुए।

कर्नाटक संगीत का रूपक ताल जिस प्रकार सम, खाली एवं मात्रा द्वारा गठित है, वह है

+	०	+				
१	२	३	४	५	६	७

अर्थात् प्रथम और तृतीय मात्रा पर ताली, द्वितीय मात्रा पर खाली।

गुरुदेव ने इस ताल को अपने गान में ग्रहण करते हुए भी उसके ताली अंश के आघात को ही ग्रहण किया। प्रथम और तृतीय मात्रा पर वीणा के चिकारी-तारों पर जिस प्रकार छन्द प्रदर्शित किया जाता है, उसी प्रकार ताली या छन्द के आघात के ऊपर ही वे निर्भर रहे। इसी कारण, दिनेन्द्रनाथ ने २-४ छन्द में रचित गुरुदेव के प्रथम गान की स्वरलिपि इस प्रकार तैयार की

॥	सा	रे	।	रेम	-	-	-	।	गरे	सानि	।	सा	-	-	-	।	
	य	०		दि	०	०	०		बे	०	०	०		ला	०	०	०

गुरुदेव की मृत्यु के बाद रवीन्द्र-संगीत-विशेषज्ञों ने इस ताल का नामकरण किया 'यष्टीताल'।

१२९८ बगाब्द (ई १८९१) में गुरुदेव के परिवार में परीक्षा के तौर पर २-४ मात्रा

छन्द // ताल / १७१

के इस तरह के ताल के प्रचलन का प्रयास किया गया था, इसका पता हाल में चला है। गुरुदेव के भ्रातृपुत्र हितेन्द्रनाथ ठाकुर ने एक ब्रह्मसंगीत में इस प्रकार के एक ताल का व्यवहार किया था। उन्होंने १८१४ शकाब्द की 'तत्त्वबोधिनी' पत्रिका में सख्यामात्रिक स्वरलिपि में 'लच्छासार' राग एवं 'चपक' नामक ताल में "जय जय ब्रह्मण ब्रह्मण, महादेव, भूमा भूमा, अजर अमर" शीर्षक से एक गान प्रकाशित किया था। 'चपक' ताल उस समय उत्तरभारतीय संगीत-रसिकों के लिए अज्ञान था, सम्भवतः इसीलिए स्वरलिपि के साथ उसका परिचय देते हुए उन्होंने लिखा है

"चपक ताल काफी कुछ शूलफाँक्ता ताल के समान है। शूलफाँक्ता ताल तीन ताली में विभक्त है। उसकी प्रथम एवं अन्तिम ताली चार-चार मात्रा पर और बीच की ताली दो मात्रा पर है। इस शूलफाँक्ता ताल का प्रथम ताली-विभाग छोड़कर अवशिष्ट ताली-विभाग रख देने पर चपक ताल का ताली-विभाग होगा। शूलफाँक्ता ताल की प्रथम ताली पर जिस प्रकार सम है, चपक ताल में भी उसी प्रकार प्रथम ताली पर सम रहता है।" यह ताल उन्हें किस प्रकार मिला या यह नवीन सृष्टि है, इस सम्बन्ध में स्पष्ट रूप से उन्होंने कुछ नहीं कहा है।

हितेन्द्रनाथ के कथन को मात्रा-विभाग द्वारा समझाने का प्रयास मैंने किया है।

शूलफाँक्ता ताल कुल दस (१०) मात्रा का ताल है।

दो प्रकार के मात्रा-विभाजन से यह ताल संगीतज्ञों में प्रचलित है, यथा

+ २ ३
(१) । १ २ ३ ४ । ५ ६ । ७ ८ ९ १० । अर्थात्
इस प्रकार शूलफाँक्ता ताल में, सम सहित कुल तीन ताली हैं खाली नहीं।

+ ० २ ३ ०
(२) । १ २ । ३ ४ । ५ ६ । ७ ८ । ९ १० । अर्थात्
इसमें सम सहित तीन ताली, दो खाली दिखाने की रीति प्रचलित है। गुरुदेव एवं उनके आत्मीयों के गानों में शूलफाँक्ता ताल के दोनों प्रकारों का व्यवहार हुआ है। हितेन्द्रनाथ ने खालीविहीन शूलफाँक्ता ताल की सहायता से जिस 'चपक' ताल के उद्भावन की बात कही है, ऊपर उद्धृत उनके कथन से उसका अनुमान लगाया जा सकता है।

कुल १० मात्रा के इस ताल की पहली चार मात्राएँ छोड़कर ५वीं मात्रा को 'सम' या प्रथम मात्रा हिसाब से ग्रहण कर उसके द्वारा परवर्ती दो तालीयुक्त कुल ६ मात्राओं का जो छन्द या ताल हमें मिलता है, उसे ही हितेन्द्रनाथ ने 'चपक' ताल कहा है। उन्होंने मूल शूलफाँक्ता ताल की— । ७ ५ ६ । ७ ८ ९ १० । मात्राओं को क्रमशः १ २ । ३ ४ ५ ६ । मात्रा में सजाने की बात कही है।

'चपक' ताल का यथार्थ रूप दिखाने के लिए हितेन्द्रनाथ के ब्रह्मसंगीत की स्वरलिपि, जो सख्यामात्रिक स्वरलिपि में प्रकाशित है, यहाँ दी जा रही है

॥ सा सा । सा सा रे - । ग - । - - - - । ग म । प - - - ।
 ज य ज य ब्र ० ह्य ण् ० ० ० ० ब्र ० ह्य ० ण् ०
 । म म । - - म म । म म । - - म ग । सा सा । सा - सा नि ।
 म हा ० ० दे व म हा ० ० दे व भू ० मा ० भू ०
 ॥ ध नि । सा रे सा सा । सा सा । - - - - ।
 मा ० अ ज र अ म र ० ० ० ०

इस गान की एक और स्वरलिपि सरलादेवी द्वारा १३०७ बगाब्द (ई १९१०) में प्रकाशित 'शतगान' नामक स्वरलिपि ग्रंथ में मिलती है। उसमें कहा गया है कि गुरुदेव के (तृतीय) बड़े भ्राता हेमचन्द्रनाथ ठाकुर ने एक हिन्दी गान के अनुसरण से इसकी रचना की थी। गान के ऊपर 'लच्छासार' (लच्छासाख ?) रागिनी और 'चपक' ताल लिखा हुआ है, किन्तु हितेन्द्रनाथ ठाकुर कृत 'तत्त्वबोधिनी' पत्रिका की स्वरलिपि के साथ उसकी ताल का कोई मेल नहीं है। सरलादेवी ने इस गान को 'चपक' ताल में रचित कहा है, किन्तु स्वरलिपि चार मात्रा में विभाजन से कुल १६ मात्राओं के ताल में, यथा

। सा सा सा सा । रे - ग - । - - ग म । प - - म ।
 ज य ज य ब्र ० ह्य ण् ० ० ० ब्र ० ह्य ण् ० ० म
 म - म - । म म म - । ग - ग - । - - - - ।
 हा ० दे ० व म हा ० दे ० व ० ० ० ० ०
 सा - सा - । नि सा ध नि । सा रे सा सा । सा सा - - ।
 भू ० मा ० भू ० मा ० अ ज र अ म र ० ०

इस प्रसंग में यह उल्लेखनीय है कि 'चित्रागदा' नृत्यनाट्य में अर्जुन के कथन 'क्षमा करो आमाय, वरणयोग्य नहि वरागणे' का स्वर-संयोजन गुरुदेव ने इस गान का स्मरण कर ही किया था, किन्तु 'चपक' ताल के छन्द का उन्होंने परित्याग किया था।

२-४ मात्रा के छन्द को उलटकर, यानी ४-२ मात्रा कर गुरुदेव ने उसका व्यवहार 'हृदय आमार प्रकाश हल' गान में किया -

। । । । । । । । । । । । । । । ।
 । ह द ० य् । आ मार । प्र का ० श् । ह ल ।

अर्थात् इस गान का आघात चौथी और बाद में दूसरी मात्रा पर पड़ता है। इसका कोई नाम नहीं मिलता।

२-३ मात्रा के तालों में झपताल प्रसिद्ध है। वहाँ हमें मात्रा का आघात २-३ पर मिलता है, किन्तु इस दो-तीन मात्रा को घुमाकर गुरुदेव ने इसका कई गानों में व्यवहार किया है। इसका नाम है 'झम्पक'। यह एक अप्रचलित ताल है। हिन्दी गान में इसका चलन कदाचित् देखा जाता है। इसके प्रथम पद में तीन मात्राएँ हैं, द्वितीय पद में दो मात्राएँ हैं। इस ताल के कुछ गान हैं—येते येते एकला पथे निबेछे मोर बाति, 'श्रावण घन गहन मोहे', 'झंडेर राते तोमार अभिसार', 'दुखेर वेशे ऐसेछ बले', 'शुभ्र नव शख तव', 'एइ लभिनु सग तव

सुन्दर हे सुन्दर' और 'विपदे मोरे रक्षा कर'। गान का खण्ड इस प्रकार किया गया है

। । । । । । । । । । । ।
। ये ते ये । ते ० । ए क् ला । प थे ।
किसी ताल-विशेषज्ञ ने इसका ठेका निर्धारित किया है

। । । । । । । । । । । ।
। धा गे ना । धा गे । धा गे ना । ते टे ।

प्रथम मात्रा पर सम है और वहीं से गान शुरू होता है।

अब तक मैंने जिन तालों के विषय में समालोचना की, उनमें से कई तालों के साथ कर्नाटक संगीत के तालों का मेल होने के कारण सहज ही मन में यह बात उठ सकती है कि क्या उस प्रदेश के संगीत से कवि का घनिष्ठ परिचय था ? इसका प्रमाण तो नहीं मिलता, किन्तु कर्नाटक-रागिनियों के अनुकरण से रचित उनके कई गान हैं। ये गान कर्नाटक-संगीत के अनुकरण से ही रचित हैं। इन गानों में से एक में भी छन्दवैचित्र्य नहीं दिखाई देता, उपरोक्त ताल के समान। सम्भवतः उनके गानों में तालवैचित्र्य का प्रवर्तन कविता के छन्दवैचित्र्य की सफलता के उत्साह के कारण हुआ था।

नये तालों में रचित गानों के जितने नमूने ऊपर दिखाए गए हैं, उनमें से किसी के मन में यह धारणा नहीं जाग्रत होनी चाहिए कि गुरुदेव के गानों में इन तालों की संख्या बहुत है। किंतु ऐसा नहीं है। नवपंचताल, नवताल, एकादशी ताल, दस मात्रा का ताल, २-४ मात्रा का ताल आदि नवीन ताल होते हुए भी गुरुदेव ने किसी में एक गान, किसी में मात्र दो गानों की रचना की है। नवीन तालों में अधिकांश का उद्भव परीक्षामूलक मनोभाव से ही है, स्वतः-निर्मित नहीं है। इस कारण ही उन्होंने परवर्ती जीवन में इन तालों में और गानों की रचना नहीं की। इनमें से केवल २-४ मात्रा के ताल को ही उन्होंने कुछ सहज माना था, अतः उनके शेष जीवन में रचित इस छन्द के एकाधिक गान मिलते हैं।

'रूपकडा', 'एकादशी', 'नवताल', 'झम्पक' और ४-२ मात्रा भाग से ६ मात्रा-ताल में गानों का पहली बार उल्लेख हमें १३१० बगाब्द (ई १९०३) से १३२४ बगाब्द (ई १९१७) के बीच मुद्रित गान-पुस्तकों में मिलता है। इसके बाद १३२९ बगाब्द (ई १९२२) में हमें २-४ मात्रा के ताल का पहली बार व्यवहार दिखाई देता है। इसका प्रथम गान है—“आमार यदि बेला याय गो ब'ये”। उपरोक्त नवीन तालों में इसका ही व्यवहार सबसे अधिक है, उसके बाद 'झम्पक', 'रूपकडा' और 'एकादशी' का स्थान है।

और एक गान मिलता है जिसके ताल के खण्ड हैं ६-६, इस ताल का मात्र एक गान मिलता है। यह गान यद्यपि १३०४ बगाब्द (ई १८९७) में प्रकाशित है, किन्तु १३२६ बगाब्द (ई १९१९) में प्रकाशित 'शोफालि' नामक स्वरलिपि-पुस्तक में गान ६-६ मात्रा के खंड से १२ मात्रा के ताल में सजाया गया है। १३०४ बगाब्द (ई १८९७) में प्रकाशित गान की पुस्तक में त्रिमात्रिक एकताला छन्द की बात लिखी हुई है। पूरी मात्रा के हिसाब से दोनों ही १२ मात्रा के ताल हैं, किन्तु दोनों का खाली या प्रस्वन का स्थान भिन्न है।

नवप्रवर्तित ताल में केवल सम-प्रस्वन या आघात दिखाया गया है। जैसे 'तेवडा', 'आडाचौताल' और 'शूलफाँक्ता' तालों में दिखाई देता है। उसमें चौताल, त्रिताल या दादरा आदि के समान खाली का स्थान गुरुदेव ने नहीं रखा है। प्रत्येक खण्ड के मुँह पर ही प्रस्वन है।

गुरुदेव ने जीवन के प्रारम्भिक यौवन काल के लौकिक और धर्मसंगीत में 'कव्वाली' और 'ठुमरी' नामक दो तालों का बहुत व्यवहार किया है। इन दोनों तालों के नामों से उन दिनों के बगाल के उस्ताद बहुत परिचित थे। वास्तव में इन दोनों में प्रथम है आधुनिक काल में अधिक प्रचलित त्रिताल, एवं 'ठुमरी' नाम का व्यवहार इसी जाति के एक प्रकार के गान में ताल रूप में भी होता था। वह ठुमरी आधुनिक काल में प्रचलित ठुमरी नहीं है। वह अधिक सरल और सादी थी। कव्वाली कहने से उन दिनों त्रिताल छन्द का ही बोध होता था, अतः गुरुदेव के किसी गान पर 'त्रिताल' नाम नहीं है, किन्तु ढिमा (विलम्बित) तेताला है। १३१६ बगवद् (ई १९०९) के पहले तक किसी-किसी गान पर कहरवा ताल का नाम भी मिलता है।

गुरुदेव के नवीन और बगला संगीत में अप्रचलित ताल के गानों की प्रथम प्रकाशित तालिका यहाँ दे रहा हूँ

१३१० (ई १९०३) काव्यग्रथ। मोहित सेन-सम्पादित।

गभीर रजनी नामिल हृदये। रूपकडा	=	३-२-३=८ मात्रा
दुयारे दाओ मोरे राखिया। एकादशी	=	३-२-२-४=११ मात्रा
निविड घन आँधारे। नवताल	=	३-२-२-२=९ मात्रा

१३१६ (ई १९०९) गान। इण्डियन प्रेस-सम्पादित।

जननी, तोमार अरुण चरणखानि। नवपचताल	=	२-४-४-४-४=१८ मात्रा
आजि झडेर राते। झम्पक	=	३-२=५ मात्रा
विपदे मोरे रक्षा करो। झम्पक	=	३-२=५ मात्रा

१३२१ (ई १९१४) गीतालि।

हृदय आमार प्रकाश हल।	=	४-२ = ६ मात्रा
----------------------	---	----------------

१३२४ (ई १९१७) सगीतेर मुक्ति (प्रबन्ध)।

ओ देखा दिये ये चले गेल	=	५-५ = १० मात्रा
व्याकुल बकुलेर फूले।	=	५-४ = ९ मात्रा
कौपिछे देहलता।	=	३-४-४ = ११ मात्रा
दुयार मोर पथपाशे।	=	९ = ९ मात्रा
ये कौदने हिया।	=	६-३ = ९ मात्रा

१३२६ (ई १९१९) शेफालि।

सखी, प्रतिदिन हाय।	=	६-६ = १२ मात्रा
--------------------	---	-----------------

१३२९ (ई १९२२) नवगीतिका-।।

आमार यदिइ बेला याय गो।	=	२-४ = ६ मात्रा
------------------------	---	----------------

शान्तिनिकेतन की नृत्यधारा

आधुनिक भारतीय नृत्यकला के विषय में कुछ कहते समय गुरुदेव का नाम सबसे पहले लेना होगा। इसमें अत्युक्ति नहीं कि यदि गुरुदेव शान्तिनिकेतन विद्यालय में नृत्यकला को सर्वप्रथम प्रोत्साहित नहीं करते, तो आज हमारे देश में नाच के प्रचार के लिए बड़े-बड़े प्रतिष्ठान और सघ का परिचय नहीं मिलता और आज नृत्य-कलाकारों को हम जो सम्मान दे रहे हैं, वह भी इतना सहज होता या नहीं, कौन जान सकता है।

गुरुदेव स्वयं नर्तक नहीं थे, किन्तु उन्होंने नाच के नवयुग का शुभारम्भ भारत के अभिजात समाज में किया था। उन्होंने जनसाधारण के विविध विरोधी मनोभावों को दूर कर उन्हें मानसिक रूप से तैयार किया है। उसी के फलस्वरूप हमें ऐसे नृत्य-कलाकार मिले हैं, जिन्होंने देश-विदेश में सम्मान पाया है और भारत के गौरव में वृद्धि की है।

उन्होंने अपने द्वारा प्रस्थापित शान्तिनिकेतन की सहायता से देश के मनोभाव को नाच के अनुकूल मार्ग पर चलने को प्रेरित किया। यह प्रश्न उठ सकता है कि शान्तिनिकेतन एक शिक्षा प्रतिष्ठान है, वहाँ उन्होंने नृत्यकला का आयोजन क्यों किया। वास्तविक शिक्षा का उद्देश्य है सब दृष्टियों से मनुष्य का विकास। सस्कृति के जितने वाहन हैं, उनमें नृत्यकला को हमारे देश में एक प्रधान वाहन रूप में माना गया था। विभिन्न कारणों से नृत्यकला हमारे सामाजिक जीवन, विशेषतया शिक्षाभिमानों उच्चश्रेणी के समाज में वर्ज्य हो गई। किन्तु सुपरिचालित नृत्यकला मानवमन के महत् आनन्द का उपादान है और शिक्षा का प्रधान कर्तव्य है चित्त को विविध प्रकार के शिल्प और ज्ञान के द्वारा सस्कृति के पथ पर जाग्रत करना। इस तथ्य पर विचार करके ही गुरुदेव ने शान्तिनिकेतन में नृत्यकला को स्थान दिया था। यहाँ के नाच और उसके आदर्श को ठीक ढग से समझ सकने पर हम देख सकेगे कि शान्तिनिकेतन में नाच की शिक्षाव्यवस्था द्वारा केवल नृत्य-कलाकार तैयार करना गुरुदेव का उद्देश्य नहीं था, उनका उद्देश्य यह था कि जिस प्रकार वास्तविक शिक्षा द्वारा ज्ञान और अन्यान्य कला विद्या सामाजिक जीवन को उन्नत, शान्तिमय करती है, नृत्यकला भी वही कार्य करे।

इस प्रयास का फल गुरुदेव अपनी जीवितावस्था में ही देख गए हैं। शान्तिनिकेतन के छात्र एवं छात्राएँ पहली बार में ही नाच के लिए तैयार हो गए और उससे अनुकूल वातावरण की सृष्टि हुई। बाद में क्रमशः बंगाल और पूरे भारतवर्ष में उसका प्रसार हुआ।

मैंने पहले ही कहा है कि नर्तक-नर्तकियाँ तैयार करना गुरुदेव का उद्देश्य नहीं था, नाच का एक मान, स्तर निर्धारित करना ही उनकी वास्तविक इच्छा थी, जो आधुनिक

शिक्षित और मार्जित रुचिसम्पन्न नरनारी के मन की खुराक होगी।

गुरुदेव नवभारतीय नृत्यकला में इस प्रकार एक धारा का प्रचलन कर गए हैं, जिस पर निर्भर कर भावी भारतीय नृत्यकला और बहुत आगे बढ़ सकेगी, यद्यपि यह बृहत्तर जनसाधारण के मन को यथार्थ मार्जित और शिक्षित मन की खुराक के रूप में आकृष्ट नहीं कर सकी है, पर शिक्षित और असंस्कृत मन के आनन्द के उपादान का यह प्रभेद सम्भवतः चिरदिन ही रहेगा।

गुरुदेव द्वारा प्रवर्तित नाच का मूल वैशिष्ट्य यह है कि वह विशुद्ध भारतीय आदर्श पर गठित है। भारतीय नृत्याभिनय का निजस्व वैशिष्ट्य यह है कि जो विशेष धारा युगों से प्रवाहित है, एवं जिस नृत्याभिनय-पद्धति ने एक समय समग्र प्राच्य को एक उच्च आदर्श पर अनुप्राणित किया था, उस आदर्श से वह भ्रष्ट नहीं हुआ। किन्तु उसकी गभीर अन्तर्दृष्टि के बल पर उसकी रचना प्राचीन आदर्श पर प्रस्थापित है, अतः यह रचना आधुनिक शिक्षा में वर्द्धित नर-नारी के लिए उपयोगी सिद्ध हुई है। गुरुदेव द्वारा प्रवर्तित इस नृत्य-आन्दोलन का मूल स्वरूप सभी के लिए जानना उचित है, यही सोचकर मैं यहाँ शान्तिनिकेतन के नाच का एक संक्षिप्त इतिहास लिख रहा हूँ।

गुरुदेव ने ई १८८१ में 'वाल्मीकि प्रतिभा', ई १८८२ में 'काल-मृगया' और ई १८८८ में 'मायार खेला' गीतनाट्य की रचना की थी एवं इनमें से प्रत्येक नाटक का अभिनय देखकर उस समय के दर्शक मुग्ध हुए थे। शुरू से अन्त तक इनमें गान गाकर अभिनय करना पड़ा था। इस प्रकार उस समय एक विशेष अभिनयधारा का प्रवर्तन हुआ। ये सम्पूर्णतया नियमित नाटक थे—विभिन्न दृश्यों में विभक्त एवं विविध घटनाओं के माध्यम से इनकी समाप्ति थी। किसी-न-किसी प्रकार के गल्प के साथ नाटक बँधे थे। साधारण गद्य भाषा में एक भी सवाद नहीं था। गान के शुरू में, किन्तु साधारण कथोपकथन की भावभंगिमा से हाथ हिलाने, हिलडुल करने से अभिनेता-अभिनेत्री को सब कुछ कहना होता था।

इस पद्धति के गीतनाटक उन्होंने और नहीं लिखे। इसके बाद शान्तिनिकेतन की प्रतिष्ठा के पूर्व तक उन्होंने कलकत्ता में अभिनय के लिए 'राजा ओ रानी', 'विसर्जन' और 'वैकुण्ठेर खाता' लिखे। ये नाटक थिएटर-आदर्श से रचित हैं। इनमें गान होते हुए भी वे गौण हैं।

ई १९०१ में शान्तिनिकेतन विद्यालय की स्थापना के बाद से ई १९१९ तक उन्होंने केवल विद्यालय के छात्रों की सुविधा के लिए जिन नाटकों की रचना की, उनमें 'शारदोत्सव', 'राजा', 'अचलायतन' और 'फाल्गुनी' नामक रूपक विशेष उल्लेखयोग्य हैं। इन नाटकों में सवाद के साथ गान भी काफी हैं और सवाद के समान ही नाटक में उनकी मर्यादा है। गान न रहने पर नाटक का माधुर्य काफी कम हो जाता है। शान्तिनिकेतन में और कलकत्ता के रंगमंच पर ये नाटक खेले गए। दर्शकगण इस पद्धति के नाटकों के नूतनत्व और गीतमाधुर्य से मुग्ध हुए थे। प्रायः सभी गान अभिनय के साथ गाने के थे।

इस पद्धति के गीतनाटकों के साथ बंगाल में १९वीं शताब्दी में अधिक प्रचलित 'यात्रा' का सादृश्य दिखाई देता है। उन दिनों यात्रा-थिएटर के प्रभाव से प्रभावित होते हुए भी

उसमे गान प्रचुर मात्रा मे थे और उसे यात्रा का एक अत्यन्त प्रयोजनीय पक्ष माना जाता था।

मुझे लगता है कि इस पद्धति के गीतनाटक लिखने के पीछे स्वदेशी आन्दोलन का प्रभाव है। स्वदेशी आन्दोलन के युग मे उनकी दृष्टि बंगाली सस्कृति की ओर विशेष रूप से गई थी—जिस कारण उन्होंने इस समय से अपने गानो मे बाउल आदि बंगाल की धुनो व रागिनियो का प्रयोग किया और उसी भाव का, सहज भाषा और छन्द का प्रयोग कर राष्ट्रीय संगीत की रचना की। 'शारदोत्सव' मे पहली बार गभीर जातीयता-बोध के प्रकाश-स्वरूप बंगाली की निजस्व 'यात्रा' का और एक रूप मिला। इसे यथार्थ 'रावीन्द्रिक यात्रा' कहा जा सकता है। इसी प्रथा मे 'राजा', 'अचलायतन' और 'फाल्गुनी' लिखे गए। ई १९१२ मे उन्होंने 'डाकघर' लिखा था, उसमे गान नहीं है, किन्तु ई १९१६ मे जब वह कलकत्ता मे अभिनीत हुआ, तब उसमे कई गानो का व्यवहार किया गया था, जिनमे 'भेगे मोर घरेर चाबि नियो याबि के आमारे' और 'ग्रामछाडा ओइ रागा माटिर पथ' गान याद हैं।

ई १९१६ मे जब कलकत्ता में उन्होंने 'विचित्रा' नामक प्रतिष्ठान की स्थापना की तब वहाँ चित्राकन, नाटक, अभिनय आदि का अनुशीलन होता था। बीच-बीच मे बाहर से शिल्पियो को बुलाकर नाचगान का जलसा भी होता था। श्रीयुत् हेमेन्द्रकुमार राय ने लिखा है, "उस समय 'विचित्रा' के दो अनुष्ठानो मे स्वर्गीय यतीन्द्रनाथ बसु आकर नृत्य एव गायन पेश कर गए। इस कक्ष मे ही मैंने एक दिन जापान से आई नर्तकी का अपूर्व नाच देखा था। उसका नाम था डोम्फाया। यह युवती फूल के समान सुन्दर थी, कद मे नाटी थी नाच अच्छा लगा था। नाच का नाम था 'एक नाकुबा फूल'।"

ई १९२१ मे विश्वभारती की स्थापना हुई। उस समय से गुरुदेव ने विशुद्ध गान-समष्टि लेकर दर्शको के समक्ष मजलिस जमाना शुरू कर दिया। इस प्रकार के जलसो के प्रधान अवलम्बन थे ऋतु-गान। पूर्वोक्त गीतनाटक के आदर्श से और कोई नाटक उन्होंने नहीं लिखा। ई १९२१ और ई १९२२ मे शान्तिनिकेतन और कलकत्ता मे 'वर्षामंगल' गीतोत्सव देखा।

ऋतुनाटक और वर्षामंगल के समान गानो का जलसा आयोजित करने का कारण बीच-बीच मे सभी आश्रमवासियो को लेकर आमोद-प्रमोद करना था। इसके अलावा उन्होंने शान्तिनिकेतन की शिक्षा के आदर्श के सम्बन्ध मे कहा था, "एक दिन शान्तिनिकेतन मे मैंने शिक्षादान का जो व्रत लिया था उसका सृष्टिक्षेत्र था विधाता का कार्यक्षेत्र—यहाँ के जल, स्थल, आकाश के सहयोग का आह्वान किया था। मैंने ज्ञानसाधना को आनन्द की वेदी पर प्रतिष्ठित करना चाहा था। ऋतुओ के आगमनी (आगमन सम्बन्धी) गानो से छात्रो के मन को विश्वप्रकृति के उत्सव-प्रांगण मे उद्बुद्ध करना चाहा था।"

ई १९२१ के फाल्गुन मास में पूर्णिमा की रात्रि मे फाल्गुनी के गान लेकर उन्होंने एक उत्सव आयोजित किया। उसके बाद ही उन्होंने वर्षाकाल मे श्रावण-पूर्णिमा को वर्षा के पुराने गान लेकर और एक जलसे का आयोजन किया। इसी जलसे का आयोजन

ई १९२१ में कलकत्ता स्थित जोडासॉको निवास पर 'वर्षामगल' नाम से किया गया। गान और कविता-आवृत्ति के अलावा किसी प्रकार का नाटकोचित परिवेष्टन इसमें तैयार नहीं किया गया था। इसके बाद के वर्ष भी इस पद्धति से वर्षामगल आयोजित हुआ। पहले यह शान्तिनिकेतन में हुआ और बाद में कलकत्ता में। किन्तु इस बार वर्षा के गान प्रायः सभी नए थे। वर्षामगल के किसी भी आयोजन में गानों की अभिव्यक्ति अभिनय द्वारा नहीं की गई, केवल गान ही पेश किए गए थे, कभी एकाकी, कभी समूहगान, कभी युगल रूप में।

गुरुदेव के ऋतुसंगीत को तीन भागों में विभाजित करने पर देखा जाता है— शान्तिनिकेतन के पहले के गान, शान्तिनिकेतन के आरम्भ के गान और बाद के गान, इन तीन धाराओं में यथेष्ट पार्थक्य है। प्रथम अवधि के गानों में प्रकृति को विशेष स्थान नहीं मिला है, मध्यकाल में प्रकृति को कुछ स्थान मिला है, और अंतिम अवधि के गानों को सुनकर ऐसा लगता है जैसे प्रकृति स्वयं ही बोल रही है। मेरी व्यक्तिगत धारणा है कि तृतीय युग का ऋतुसंगीत ही उनका श्रेष्ठ ऋतुसंगीत है। लिरिक-काव्य रूप में 'सुर' (रागिनी) की कल्पना की दृष्टि से इस समय गानों ने ही पूर्णता प्राप्त की है।

ई. १९२३ में उन्होंने वर्षामगल के आदर्श से वसन्तऋतु के कुछ नवीन गान लेकर कलकत्ता में 'वसन्त' नामक एक संगीत-समारोह का आयोजन किया। इस नाटक का वैशिष्ट्य था। इस समय रगमच पर एक राजसभा सजाई गई थी, जहाँ राजा जैसे अपने राजकार्य के नीरस जीवन से अवसर मिलने पर एकान्त में राजकवि को बुलाकर उनके दल द्वारा अनुष्ठित वसन्त गान सुनने बैठे हैं। इसमें सब कुछ गान ही है, सवाद गौण है। गानों को संगीतमय करना ही सवाद का लक्ष्य था। यहाँ यह बता देना उचित होगा कि इस पद्धति के नाटक के गान उन्होंने पहले ही एक साथ लिखे थे, जलसे की सुविधा के लिए सवाद उन्होंने बाद में लिखे। रगमच पर कभी अकेला, कभी दो और कभी कई मिलकर खड़े होकर गान के साथ अभिनय करते थे। एक-दो गानों के साथ गाच था, किन्तु वह आज के समान किसी प्रकार की नृत्यधारा के अनुरूप सिखाया हुआ नाच नहीं था। अंतिम गान के समय गुरुदेव ने स्वयं गान-दल के साथ नाचकर रगमच को अनुप्राणित कर दिया था, उसमें नवचेतना का संचार कर दिया था।

ई १९२४ में 'अरूपरतन' नाटक अभिनीत हुआ। यह नाटक 'राजा' नाटक का ही रूपान्तर है, इसमें कई नए गान जोड़े गए। गीतबहुल 'यात्रा' के आदर्श से इसने गीतनाटक का रूप लिया। नाटक के लिए गान अत्यावश्यक है, अतः गानों के बिना नाटक असम्पूर्ण रह जाता। गानों को मूकाभिनय में रूप प्रदान किया गया। देहभंगिमा में कहीं-कहीं नाच का आभास नहीं था, ऐसा भी नहीं। गुरुदेव ने नाटक में सवाद अश का पाठ किया था। गान करने वालों का दल पीछे था। इस समय से ही महिलाओं में नाच का अनुशीलन काठियावाड़ और गुजरात के लोकनृत्य के आदर्श से शुरू हुआ था। उसके साथ ही थी 'भाव बतलाने की नृत्य-पद्धति'।

शान्तिनिकेतन में गुजरात के गरबा नाच का पहली बार प्रवर्तन विश्वभारती के अंग्रेजी भाषा के प्राध्यापक श्रीयुक्त वकील की पत्नी ने किया। ये पति-पत्नी ई १९२४ में यहाँ

आए थे और ई १९२८ में उन्होंने शान्तिनिकेतन छोड़ा। इस अवधि में वकील-पत्नी ने १५-१६ छात्राओं को गरबा नाच सिखाया। गुरुदेव के कुछ गानों के साथ नाच सिखाने की बात आज भी याद है। वे गान हैं—‘यदि बारण कर तबे गाहिब ना’, ‘मोर वीणा ओठे’ और ‘कालेर मन्दिरा ये सदाइ बाजे’।

नाच के प्रति गुरुदेव का एक स्वाभाविक रुझान था। ‘शारदोत्सव’, ‘अचलायतन’ और ‘फाल्गुनी’ में वे बालकों को गान के साथ-साथ नाचने के लिए भी उत्साहित करते थे। ई १९१९ तक मैंने देखा है कि गुरुदेव स्वयं बताते थे कि ‘शारदोत्सव’ में ‘मेघेर कोले रोद हेसेछे’, ‘आमरा बेंधेछि काशेर गुच्छ’ आदि गानों की भावाभिव्यजना नाच की भूमिका से कैसे की जाए। ‘फाल्गुनी’ में बाउल का अभिनय कर गुरुदेव ने कई गानों की अभिव्यजना में नाच का छन्द प्रदर्शित किया है। इन सभी नाटकों में गानों के साथ सभी समूह नाच करते थे। इसके अलावा ई १९१९ में उन्होंने छात्रों और शिक्षकों को प्रशिक्षण देने के लिए अगरतला से एक मणिपुरी शिक्षक को कुछ महीनों के लिए बुलाया था।

‘अरूपरतन’ अभिनीत हो जाने के बाद उन्होंने ऋतुगान को लेकर दो गीत काव्य ‘सुन्दर’ और ‘शेषवर्षण’ की रचना की। ‘सुन्दर’ के ई १९२५ के फाल्गुन मास में अभिनीत होने की व्यवस्था की गई थी, किन्तु वह नहीं हो सका। इस वर्ष ही श्रावण माह में शान्तिनिकेतन में ‘वर्षामगल’ हुआ। उसे ही पुनः नए गानों से सजाकर ‘शेषवर्षण’ नाम दिया गया और कलकत्ता में रगमच पर भाद्र मास में इसकी प्रस्तुति का आयोजन किया गया। ‘शेषवर्षण’ में वर्षा के गान अधिक थे। इसकी समाप्ति शरत् के गान से की गई। इन दोनों को गानप्रधान नाटिका कहा जा सकता है। ‘सुन्दर’ में कोई सवाद नहीं था। ‘शेषवर्षण’ में पहले के वसन्त के समान राजसभा का दृश्य रखा गया, जहाँ राजा, नटराज इत्यादि कई पात्र खड़े कर उनके मुख से ऋतु के इन गानों का मर्मार्थ समझाया गया था। यहाँ भी गानों को भाव-एकत्व से बाँधने के लिए इन सवादों की अवतारणा है। गान ही प्रधान हैं, सवाद उपलक्ष्य मात्र हैं। ‘अरूपरतन’ के बाद ‘शेषवर्षण’ तक नृत्याभिनय-धारा में कोई विशेष उल्लेखयोग्य परिवर्तन नहीं हुआ। मूकाभिनय, गीताभिनय और देहभूमि में कुछ छन्द जोड़कर इन तीनों की सहायता से अभिनय किया जाता था, इसके साथ गुजरात अचल के लोकनृत्य का भी योगदान था।

ई १९२१ के वर्षामगल के बाद से इन सब अनुष्ठानों में युवतियों ने विशेष भाग लिया। ‘शेषवर्षण’ में सभी गानों के साथ उन्होंने नृत्याभिनय किया है। नाच के अनुशीलन में वे ही विशेष सक्रिय हो गईं।

ई १९२६ में नवकुमार नामक एक मणिपुरी नर्तक यहाँ आए। युवतियों ने इनके पास नाच सीखना शुरू किया एवं अपेक्षाकृत उन्नत पद्धति की नृत्याभिनय-प्रथा की नियमित शिक्षा लेने लगीं। इस पद्धति के नाच पर निर्भर कर ही ‘नटीर पूजा’ का श्रीमती का नाच गठित हुआ। ‘पुजारिनी’ कविता को मूकाभिनय के माध्यम से अभिव्यक्ति के प्रयास से ही ‘नटीर पूजा’ का जन्म है। ई १९२६ और ई १९२७ में शान्तिनिकेतन और कलकत्ता में इसके बार-बार अभिनीत होने के बाद कलकत्ता के बंगाली समाज में स्फूर्ति आ गयी।

नृत्य के मधुर्य से सभी मुग्ध हो गए थे। 'नटीर पूजा' में मणिपुरी नाच की सम्भावना से उत्साहित होकर गुरुदेव ने ई १९२७ में शान्तिनिकेतन में दोल-पूर्णिमा के दिन 'नटराज' गीत-काव्य का अनुष्ठान किया।

'नटराज' छह ऋतुओं के गानों का एक समष्टिकृत गीत-काव्य था। 'वसन्त' या 'शेषवर्षण' के समान किसी राजकीय सभा और गानों के साथ उपलक्ष्य रूप में किसी प्रकार के सवाद का इस गीत-काव्य में समावेश नहीं है। इसके बदले गानों का सूत्र रखने हेतु कई कविताएँ इसमें हैं। कविताओं की आवृत्ति गुरुदेव ने स्वयं की थी। इस बार पहली बार मणिपुरी नृत्याभिनय-धारा ने इस गीत-काव्य में प्रधान अंश ग्रहण किया। एकक नृत्य ही अधिक था, सम्मेलक नृत्य कुछ ही थे।

एक बात ध्यान में रखनी जरूरी है कि इन सभी नाचों के छन्द और भगिमा पूर्णतया गान पर निर्भर रहकर गठित हैं। अलग से ताल के छन्द दिखाने का रिवाज उस समय तक शुरू नहीं हुआ था।

इसके बाद गुरुदेव जुलाई माह में अपने दल के साथ जावा और बालिद्वीप के लिए रवाना हुए। वहाँ वे तीन माह तक रहे। वहाँ के लोगों का नाच देखने और गान सुनने के लिए अच्छी व्यवस्था की गई थी। उस अंचल का नृत्याभिनय उन्हें कितना अच्छा लगा, इसका पता उनके 'जावायात्री के पत्र' से चल सकता है। इस प्रसंग में यह उल्लेख करना उचित होगा कि ई १९२४ में जब गुरुदेव ने चीन और जापान की यात्रा की थी, तब भी उन्हें वहाँ के प्राचीन नाच और गायन ने आकृष्ट किया था। जापान के कियोटो में ऐतिहासिक नाटक देखकर उन्होंने लिखा था, "वहाँ की भावभगिमा, चलना-फिरना सभी नाच के ढंग का है, जापानियों की शक्ति आश्चर्यजनक है।" पीकिंग की नृत्यशाला में प्रस्तुत नृत्याभिनय भी उन्हें अच्छा लगा था, यह बात मैंने उनके मुँह से आलोचना के प्रसंग में कई बार सुनी है। चीन, जापान और जावा का प्राचीन नृत्याभिनय समान आदर्श से गठित है तथा कई विषयों में इनमें मेल भी है। मूलतः इन देशों के लोग एक ही गोष्ठी के हैं।

जावा, बालि आदि द्वीपों के परिदर्शन के बाद गुरुदेव पूजा की छुट्टियों के समय स्वदेश लौट आए और कलकत्ता में प्रदर्शन हेतु 'नटराज' को 'ऋतुराज' नाम देकर उसे दो माह में ही तैयार किया। इस समय एक दक्षिणी छात्र ने दक्षिण के तमिल प्रदेश की नृत्याभिनय-पद्धति में नृत्य पेश किया। उस समय तक छात्राओं में इस नाच का अनुशीलन शुरू नहीं हुआ था। 'नटराज' और 'ऋतुराज' वस्तुतः एक ही हैं, मात्र कुछ गान संयोजित या परिवर्तित हुए हैं। नूतनत्व दिखाने की किसी प्रकार की चेष्टा इसमें परिलक्षित नहीं होती। 'नटराज' की प्रस्तुति के समय युवतियों ने जिस अभिनयपद्धति में नृत्य पेश किया था, उसी को कायम रखा गया है, 'ऋतुराज' में भी। पहले के अभिनय में गायक-दल ने जिस ढंग से गान पेश किए थे, यहाँ भी उसी धारा को कायम रखा गया था। जिस दक्षिणी छात्र ने इस समय योगदान किया था, उसके नाच ने जिस प्रकार कलकत्ता के रसिकजनों को आनन्दित किया था, उसी प्रकार शान्तिनिकेतन में हमारे जैसे एक वर्ग को इस नाच ने बड़ा आकृष्ट किया था। पुरुष का नाच देखने योग्य है एवं हमने यह पहली बार अनुभव

किया कि यह मन को आनन्दित करता है।

ई १९२८ में शान्तिनिकेतन में आम्रकुज में 'फाल्गुनी' अभिनीत हुआ। गुरुदेव ने स्वयं भी इसमें योगदान किया। इससे किसी प्रकार का उल्लेखयोग्य परिवर्तन नहीं हुआ, किन्तु कई गानों को युवतियों के नृत्य ने रूपवान् बना दिया। इस वर्ष ही जुलाई माह में पहले वृक्षरोपण-उत्सव आरम्भ हुआ—शाम को हुआ वर्षाभंगल। इस वर्षाभंगल का प्रधान आकर्षण था गान। गुरुदेव ने एक गल्प का पाठ भी किया।

ई. १९२९ में कलकत्ता में माघोत्सव में गान प्रस्तुति के बाद अचानक यह स्थिर किया गया कि जोड़ासोंको में नाच-गायन का जलसा आयोजित किया जाएगा और उसके लिए टिकट रखे जाएंगे। पूर्वरचित विभिन्न समय के वसन्तऋतु-गानों में से चयन किया गया। विशेष रूप से ऐसे गान रखे गए जिनके साथ युवतियों ने पहले नाच किया है। अर्थात् नाच पहले के तैयार ही थे। इस अनुष्ठान का नाम रखा गया 'सुन्दर'। किन्तु इस 'सुन्दर' और ई. १९२५ के 'सुन्दर' में कोई मेल नहीं था। यह अभिनय दो दिन हुआ। अन्तिम दिन गुरुदेव शान्तिनिकेतन से यहाँ आ गए एवं गानों में अदल-बदल कर 'रानी' और उसकी सखी 'वासन्तिका' नामक दो चरित्र इसमें जोड़ दिए। उनके कथोपकथन के माध्यम से गानों का मर्मार्थ समझाया गया।

जुलाई में विद्यालय का काम शुरू होने पर दो मणिपुरी नर्तक शान्तिनिकेतन आ गए। ई १९२० के बाद छात्र-छात्राओं ने इस नाच में पुनः योगदान किया। शिल्पाचार्य नन्दलाल बोस ने इसके लिए बहुत प्रोत्साहित किया। उन्होंने कलाभवन के उस समय के सभी छात्रों को नाच में भाग लेने के लिए कहा। प्रायः सभी ने नाच में योग दिया, किन्तु उनका उत्साह अधिक दिन नहीं रहा। इस वर्ष भी श्रावण माह में 'वर्षाभंगल' और 'वृक्षरोपण' उत्सव एक ही दिन अनुष्ठित हुए। गानों के अनुष्ठान में गुरुदेव और शिल्पाचार्य अवीनन्द्रनाथ दोनों ने स्वरचित प्रबन्धों का पाठ किया। भाद्र मास में 'तपती' अभिनीत हुआ। नाटक की 'विपाशा' ने अपने सभी गान नाच की भंगिमा में अभिनय कर पेश किए हैं।

ई १९३० के मार्च माह में गुरुदेव अपने पुत्र और पुत्रवधू के साथ विलायत रवाना हुए। इंग्लैंड के डेवनशायर में उनके भक्त मिस्टर एल्महर्स्ट द्वारा प्रतिष्ठित 'डिप्टिगटन हाल' विद्यालय में उन्होंने कुछ दिन निवास किया। वहाँ उन्होंने Ballet नाच देखा। प्रतिमादेवी ने इस विद्यालय के ख्यातिप्राप्त नृत्य-परिचालक की Ballet नृत्य-परिकल्पना, प्रतिदिन के कार्य और 'बैले' (Ballet) रचना के कार्य-कौशल का अनुशीलन किया। ई १९३१ के जनवरी माह में वे स्वदेश लौट आए।

'ऋतुरग' के बाद 'नवीन' के पहले तक एक नृत्य ही अधिक होता था। द्वैत नृत्य का स्थान उसके बाद में था। दलबद्ध नाच बहुत कम होता था। शान्तिनिकेतन के प्रायः सभी अनुष्ठानों में युवतियों के नाच का ही विशेष भाग रहता था। नाच गायक-दल के समवेत गान के साथ होता था। मणिपुरी आदर्श से संचालित नृत्याभिनय ने इस समय एक विशेष धारा अपना ली थी, जिसे ठीक मणिपुरी का अनुकरण नहीं कहा जा सकता।

इस दौरान बंगाल में, विशेषतया कलकत्ता में शिक्षित समाज की युवतियों में शान्तिनिकेतन के ढंग के नाच का खूब प्रसार दिखाई दिया था। कलकत्ता में कुछ युवतियों ने नाच में बहुत नाम किया था। अरुणोद्भवा के जामाता मणिलाल गंगोपाध्याय ने इस समय थिएटर में यथासम्भव शान्तिनिकेतन के आदर्श से नृत्याभिनय को रूप प्रदान करने का प्रयास किया था। इसके अलावा ई १९२९ में कलकत्ता में उदयशंकर के आविर्भाव और उनके द्वारा प्रवर्तित नाच ने युवकों में विशेष आलोडन, आवर्तन का संचार किया। ई १९३१ से गुरुसदय दत्त ने बंगाल के लोकनृत्य-आन्दोलन का श्रीगणेश किया। फरवरी मास में वीरभूम जिले के सिवडी शहर में राइविशे, जारि आदि नाच के एक उत्सव का आयोजन कर उन्होंने तृती आन्दोलन का सूत्रपात किया।

जनवरी माह में स्वदेश लौटकर गुरुदेव ने मार्च माह में वसन्त-उत्सव के लिए 'नवीन' का आयोजन शुरू किया। पहले की वसन्त नाटिका के समान ही उन्होंने वसन्त ऋतु के कई नए गानों की रचना की। इसके लिए उन्होंने किसी नाटकीय दृश्य की अवतारणा नहीं की। राजा या राजसभा नहीं थी। गुरुदेव रगमच के एक कोने में बैठकर अपने कंठ से गाए गए गानों, पाठ और आवृत्ति के मर्म की व्याख्या भी कर रहे थे। इसके अभिनय के समय शान्तिनिकेतन के बंगाली छात्रों ने नाच में विशेष अंश ग्रहण किया था। 'नवीन' में मणिपुरी नृत्य के साथ-साथ पश्चिम बंगाल के बाउल, राइविशे और यूरोप के हंगरी के लोकनृत्य का विशेष स्थान था। इन सब प्रकार की नृत्य-पद्धतियों का विविध गानों के साथ अच्छी तरह से सामंजस्य बिठाया गया था।

यहाँ तक शान्तिनिकेतन के नृत्य-आन्दोलन का एक पर्व समाप्त हुआ। नृत्यनाट्य कहने से आज जो हम समझते हैं, उस पद्धति के किसी प्रकार के नाटक की रचना गुरुदेव ने अब तक नहीं की थी। 'वसन्त' से 'नवीन' तक उन्होंने प्रायः एक ही आदर्श से गीतनाटिका की रचना की है, उनमें किसी प्रकार का परिवर्तन दिखाई नहीं देता। साज-सज्जा, पोशाक में या विभिन्न देशों के नाच की फोटो देखकर सम्भवतः किसी विशेष-विशेष भंगिमा का अनुकरण किया गया था, किन्तु ऐसा नहीं लगता कि उसके द्वारा इस देशी नाच की मूलधारा थोड़ी भी प्रभावित हुई है। छवियों देखना भंगिमा व रग-अलकरण की दृष्टि से सहायक हुआ है, गान, अभिनय की दृष्टि से विशेष सहायक नहीं रहा। इसका प्रधान कारण यह है कि इन छवियों की भंगिमाएँ इन देशों के गतिशील नाच के स्तब्ध अंश मात्र हैं। किसी एक विशेष अर्थ में वे उस नाच का व्यवहार करते हैं, जिसके साथ इस नाच की स्तब्ध भंगिमा का अर्थ मिलता है। यहाँ वह भंगिमा मात्र अलकरण के अलावा किसी अर्थ का निर्देश नहीं करती। रगमच-सज्जा के मामले में जावा-बालिद्वीप के सम्बन्ध में मेरी अभिज्ञता है—बालिद्वीप में रामायण का नृत्यनाट्य खुले प्रागण में होता है। किसी प्रकार की दृश्य-सज्जा नहीं रहती। जावा के सुलतानों के प्रासाद में जो नाच होता है, उसके लिए भी किसी प्रकार का रगमच नहीं रहता। प्रकाण्ड राजकीय छप्परयुक्त अष्टकोण मंडप के पत्थर के फर्श पर एक ओर राजपरिवार और अतिथि बैठते हैं, दूसरे भाग में अभिनेता नाच और अभिनय करते हैं। कभी-कभी किसी नृत्यनाट्य में स्वाभाविक दृश्य-सज्जा का

प्रयास देखा गया, किन्तु किसी भी दृष्टि से उसकी शान्तिनिकेतन में प्रचलित किसी प्रकार की रगमच-सज्जा के साथ तुलना मुश्किल है। वह बिलकुल ही भिन्न है, प्रायः इस युग के थिएटर का अनुकरण है।

जावा, बालि या पूर्व एशिया के प्रायः सभी नृत्याभिनय में गान के साथ विराट् वाद्ययंत्र-संगीत ने अत्यन्त आवश्यक स्थान ग्रहण कर लिया है। वाद्ययंत्र-संगीत के बिना नाच असम्भव है एवं सम्पूर्ण नाच का आधार है यह वाद्य-संगीत। विदेशी दर्शक जब उनका नृत्याभिनय देखते हैं, तब गान का अर्थ न समझते हुए भी वाद्य-ध्वनि और स्वरावली के साथ मिलाकर नाच की कथा की धारा को मोटे तौर पर वे ग्रहण कर सकते हैं। हमारे देश में जिस प्रकार केवल तालवाद्य के छन्द में नाच होता है, उसी प्रकार केवल तालवाद्य के छन्द में विशुद्ध अभिनय की प्रस्तुति भी देखी है। इन देशों में नाच में वाद्ययंत्र-संगीत ठीक वही काम करता है। हमारी प्राचीन नृत्यधारा जिस प्रकार तालवाद्य के बिना निरर्थक है, उसी प्रकार उनके देश में वाद्ययंत्र-संगीत के बिना नृत्यनाट्य भी व्यर्थ है।

गुरुदेव की नृत्यधारा में इस प्रणाली का कोई प्रभाव नहीं था। यहाँ वाद्ययंत्र-संगीत को किसी दिन प्राधान्य नहीं मिला, अतः इस पर नाच का गठन नहीं हो सका। नाच की निर्मिति पूर्णतया गान पर निर्भर रहकर हुई है। शान्तिनिकेतन में उन देशों के वाद्यसंगीत के समान गान ही नाच के आधारस्वरूप ग्रहण किए गए हैं। उस देश में कथा, गान और वाद्यसंगीत के सम्मिश्रण से नाच की निर्मिति हुई है, यहाँ नाच की निर्मिति गान के आधार पर हुई है। यहाँ तक कि 'नवीन' तक भारतवर्षीय रीति के तालवाद्य-बोलों पर नाच भी नहीं देखा जाता। जावा और बालिद्वीप की बात विशेष रूप से उठाई गई है, क्योंकि कोई-कोई ऐसा मानते हैं कि नृत्यनाट्य की रचना की प्रेरणा गुरुदेव को इन देशों से ही मिली थी।

गुरुदेव द्वारा रचित गानों के साथ नाच की रचना दो पद्धतियों से होती थी। प्रथम पद्धति थी प्रत्येक पंक्ति को नाच के अभिनय से अभिव्यक्त कर सम्पूर्ण गान के भाव को प्रस्फुटित करना। साधारणतया जिन गानों में अभिनय की सम्भावना अधिक होती, उनके लिए यह पद्धति उपयुक्त रहती। दूसरी पद्धति थी गान की प्रत्येक पंक्ति के साथ नाच को अलंकार रूप में सजाना। आजकल द्वितीय पद्धति का ही दलबद्ध नृत्य में व्यवहार किया जाता है।

'नवीन' का प्रदर्शन समाप्त कर यहाँ के कई कर्मी दक्षिण भारत के कथकली नृत्य के अनुशीलन के उद्देश्य से गर्मी की छुट्टियों में दक्षिण चले गए। इसी बीच शान्तिनिकेतन की एक पुरातन छात्री विदेश यानी जर्मनी के आधुनिक नृत्य-विद्यालय में शिक्षा समाप्त कर लौट आई। एक वर्ष पूर्व ही रूस के लोकनृत्य-पटु अमरीकी दम्पति ने भी यहाँ के कर्मी के रूप में योगदान किया है। इसके अलावा हंगरी की नृत्यकुशल शिल्पी महिला तो है ही।

भाद्र माह के अन्त में कलकत्ता में 'शिशुतीर्थ' और 'गीतोत्सव' आयोजित हुए। यहाँ बता देना ठीक होगा कि 'शिशुतीर्थ' वास्तव में नाटिका नहीं है, इसे 'लिपिका' की कहानी के समान

एक कथिका कहा जा सकता है। 'शिशुतीर्थ' के अभिनय के पूर्व 'गीतोत्सव' नामक एक अलग नृत्यगीत का कार्यक्रम था। इसमें प्रायः सभी गान हैं, जिनमें अधिक गान वर्षा के हैं एवं शष अन्यान्य विषयों के हैं। इसमें नाच भी विविध प्रकार के थे। शान्तिनिकेतन के नृत्य-इतिहास में प्रथम बार इसमें एक बंगाली छात्र द्वारा कथकली नाच का प्रवर्तन किया गया। इसके अलावा ऋतुरग के मद्रासी नर्तक को इस उपलक्ष्य में बुलाया गया—उसने अपने प्रदेश की पद्धति का नृत्य प्रस्तुत किया। यहाँ की एक पूर्व छात्रा ने विदेशी नृत्यपद्धति का नाच पेश किया। हगरी की शिल्पी-कन्या ने गुरुदेव के गान के साथ अपने देश की नृत्यपद्धति में नाच पेश किया। इस बार गान के बिना केवल ताल के बोलों के साथ एक-दो नाच पेश किए गए, जिनमें कथकली का उल्लेख किया जा सकता है। किन्तु सवपिक्षा उल्लेखयोग्य था गुरुदेव के कठ से उनकी कविता की आवृत्ति के साथ नाच। यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि भारतीय नृत्य जगत् में यह सम्पूर्ण नवीन पद्धति है। यूरोप में कविता-आवृत्ति के साथ इस प्रकार नाच में अभिनय होता है या नहीं, विदित नहीं। इनमें 'झूलन' कविता ने सभी को विशेष रूप से मुग्ध किया था। दूसरी कविता थी 'दु समय'। 'झूलन' के साथ प्रस्तुत नाच आधुनिक यूरोपीय नृत्यपद्धति के आधार पर रचित था, जबकि 'दु समय' के साथ के नृत्य की रचना हमारी देशी मणिपुरी नृत्यपद्धति की सहायता से की गई। गुरुदेव अमरीका में पहली बार इस पद्धति के प्रति आकृष्ट हुए थे। सुना जाता है कि ई १९३० में 'रूथ सेट डेनिस' नामक एक विख्यात नर्तकी ने गुरुदेव की कविता के साथ नाच दिखाकर विश्वभारती के लिए धन एकत्र करने का आयोजन किया था।

कलकत्ता के इन नृत्यानुष्ठान का द्वितीय अंश था कथिका 'शिशुतीर्थ' का नृत्याभिनय। 'शिशुतीर्थ' की रचना का इतिहास इस प्रकार है—पूर्ववर्ती वर्ष में गुरुदेव के यूरोप भ्रमण के समय जर्मनी की विख्यात चलचित्र-व्यवसायी कम्पनी 'उफा' ने उन्हें कम्पनी के लिए एक कहानी लिखने का अनुरोध किया। इसी अनुरोध के अनुसार गुरुदेव ने 'The Child' नामक एक कहानी लिखी। उसी का बंगला रूपान्तर है 'शिशुतीर्थ'। किन्तु अभिनय के समय उन्होंने उसमें कई प्रकार के गान जोड़े—इसके लिए किसी नए गान की रचना उन्होंने नहीं की।

नाम से 'शिशुतीर्थ' होते हुए भी 'पुनश्च' काव्यग्रन्थ में प्रकाशित 'शिशुतीर्थ' पुनः अन्य ढंग से लिखा गया था। भाव समान ही है, किन्तु मूल के साथ इस नाटिका का जो अन्तर है, उसके नमूने के तौर पर सभी उद्धृत करता हूँ। यह नाटिका उद्बोधन-वाक्य को छोड़कर दस सर्गों में विभक्त है। मूल पुस्तक में उद्बोधन रूप में अतिरिक्त कुछ नहीं है।

“देवताओं की पराजय हुई, दैत्य विजयी हुए, स्वर्गलोक ध्वस्त हो गया। ऋतुक्रम टूट गया, चन्द्र-सूर्य रुक गए, सब कुछ उलट-पलट हो गया।

तब पितामह ने कहा, भय नहीं है। स्वर्ग का उद्धार नूतन प्राण करेगा। नवजात कुमार अभय के साथ दिखाई देगा।

मनुष्य की समस्त प्रत्याशा नवजीवन से है। युग-युग में शिशु आते हैं—परित्राणाय साधूना, विनाशाय च दुष्कृताम्'।

आदिकाल से मानव-इतिहास की यात्रा नवजन्म के तीर्थ से है। बुद्ध एक दिन शिशु रूप में दिखाई दिए थे, नवजन्म था यह। मनुष्य शिशु की ओर निहार रहा है। शिशुतीर्थ के इस विषय को लेकर ही नृत्याभिनय है।

गान ॥ नम नम निर्दय अति करुणा तोमार।

प्रथम सर्ग

अन्धकार, उच्छृंखलता, भय, लोभ, क्रोध, उन्माद का अट्टहास।

द्वितीय सर्ग

अरुणोदय की प्रतीक्षा करता हुआ भक्त आकाश की ओर देख रहा है। वह कह रहा है, भय नहीं, मानव की महिमा प्रकट होगी।

गान ॥ की भय अभय धामे तुमि महाराजा।

सशय में डूबा, विभ्रान्तचित्त का दल उस पर विश्वास नहीं करता। वह कहता है, पशुशक्ति ही आद्याशक्ति है, फलतः रक्तपक में उस शक्ति की ही जय होगी।

तृतीय सर्ग

प्रभात का प्रकाश दिखाई दिया। भक्त ने कहा, सार्थकता के तीर्थ पर चलो। इसका स्पष्ट अर्थ कोई समझ नहीं सका, किन्तु स्थिर कोई भी नहीं रह सका। कठ-कठ में यही ध्वनि ध्वनित हो उठी-चलो।

गान ॥ आनन्दध्वनि जागाओ गगने।

चतुर्थ सर्ग

यात्री देश-देशान्तर से निकल पड़े हैं, भिन्न-भिन्न जातियों के, विभिन्न वेशभूषा में, भिन्न-भिन्न पथ पर, साधु, असाधु, ज्ञानी, अज्ञानी।

गान ॥ के वाय अमृतधामयात्री

पंचम सर्ग

उनकी कलान्ति, उनका सशय।

षष्ठ सर्ग

उनका क्रोध अधिक तीव्र हो गया।

गान ॥ येते येते एकला पथे।

उन्होंने कहा कि मिथ्यावादी ने हमारे साथ छल किया है। उन्होंने भक्त की पिटाई करते-करते उसे मार डाला।

गान ॥ मोर मरणे तोमार हबे जय

सप्तम सर्ग

उनमें भय है, अनुपात है, परस्पर के प्रति दोषारोपण है, प्रश्न यह है कि अब उन्हें मार्ग दिखाएगा कौन? पूर्वदेश के वृद्ध ने कहा, जिसे हमने मार डाला है उसके प्राण हम सबके प्राणों में सजीवित होकर हमें पथ दिखाएँगे। सभी ने खड़े होकर कहा, जय मृत्युंजय की।

गान ॥ हबे जय रे ओहे वीर, हे निर्भय ।

अष्टम सर्ग

पुन सबकी यात्रा शुरू हुई ।

गान ॥ आमादेर क्षेपिये बेडाय ये ।

क्लान्ति नहीं, सशय नहीं । सबने कहा, हम इहलोक विजय करेगे, हम लोकान्तर विजय करेगे ।

नवम सर्ग

कालज्ञ ने कहा, हम आ गए हैं । किन्तु प्रासाद कहाँ है, सोने की खान कहाँ है, शक्तिमत्र की पूँथी कहाँ है ? रास्ते के किनारे झरना है, झरने के पास में कुटीर है, कुटीर के द्वार पर बैठकर सिन्धुतीर का एक अजाना कवि गान गाता हुआ कह रहा है—द्वार खोलो ।

गान ॥ भोर-हलो विभावरी (सब का उपवेशन) ।

(धीरे उत्थान) ।

गान ॥ तिमिर दुयार खोलो ।

दशम सर्ग

द्वार खुला । माँ तृणशैया पर बैठी है, गोद में उसका शिशु है—अन्धकार के उस ओर से प्रकाशमान शुक्तारा के समान ।

कवि गा उठा—जय हो मनुष्य की, जय हो नवजातक की, जय हो चिरजीवित की ।

यात्रियो ने प्रणाम किया, देश-देशान्तर के कठ से ध्वनित हुआ वही गान, युग-युगान्तर में वह व्याप्त हुआ ।

गान ॥ जय होक जय होक नव अरुणोदय ।”

अभिनय के कार्यक्रम में ‘शिशुतीर्थ’ जिस रूप में मुद्रित था, उसी रूप में मैंने यहाँ उसे उद्धृत किया है । जिन्होंने ‘पुनश्च’ काव्यग्रन्थ में ‘शिशुतीर्थ’ कथिका पढ़ी है, वे समझ सकेंगे कि यहाँ ‘शिशुतीर्थ’ नाच के आदर्श से परिकल्पित हुआ है । बेलेनृत्य के परिचालक किसी कहानी को इस प्रथा से सजा लेते हैं और बाद में उसे नृत्य में रूपान्तरित करते समय नर्तक-नर्तकियों को उसी के अनुसार निर्देश देते हैं । प्रत्येक सर्ग में गद्य में संक्षेप में जो कुछ लिखा हुआ है, उसके अधिकांश भाग का नाच के द्वारा अभिनय विदेश में शिक्षाप्राप्त छात्रा ने अकेले ही किया था ।

बेले में नाच की निर्मिति वाद्यसंगीत की सहायता से होती है । किन्तु यहाँ नाच गठित हुआ था आवृत्ति, कथा और गान के आधार पर । इसमें यूरोपीय नृत्यपद्धति और देशी नाच का ढग साथ-साथ ही चलते हैं । जो दक्षिणभारतीय, मणिपुरी और यूरोपीय नाच जानते थे, उन्होंने एक साथ अपनी-अपनी पद्धति कायम रखकर रूपदान करने का प्रयास किया था । इस नाटिका में गुरुदेव ने मंच के एक ओर बैठकर इस कथिका के प्रत्येक सर्ग की आवृत्ति की थी ।

इस वर्ष के अन्त में अर्थात् दिसम्बर में गुरुदेव के ७०वें जन्मोत्सव के समय कलकत्ता

मे 'नटीर पूजा' और 'शापमोचन' अभिनीत हुए। इस उपलक्ष्य मे गुरुदेव ने 'शापमोचन' को नए ढंग से लिखा। 'शिशुतीर्थ' के समान ही राजा नाटक के भाव के अवलम्बन से यह कथिका रचित है। उसका ही आधार लेकर बेले नाच के आदर्श से इस नृत्यनाट्य की सृष्टि हुई। 'शिशुतीर्थ' को जिस प्रथा से रूप प्रदान किया गया था, यहाँ भी वैसा ही किया गया। पहले के समान ही कथा, आवृत्ति और गान की सहायता से इसे रूप दिया गया। इसके नाच में मणिपुरी ढंग प्रधान था, उसके बाद कथकली का कुछ स्थान था और यूरोपीय नृत्यपद्धति भी थी। विश्वभारती के रूसी लोकनृत्य-पारदर्शी अमरीकन कर्मी ने इस नाटक मे गान के साथ 'राजा' का अभिनय किया। इस कथिका के गद्य-अश का गुरुदेव ने स्वयं पाठ किया। कभी-कभी उनके इस गद्य-छन्द की आवृत्ति के साथ छात्र-छात्राओ को नृत्य के छन्द मे अभिनय करना पडा था।

इन दो नृत्यनाट्य मे ध्यान देने का विषय यह है कि इस समय से ही शान्तिनिकेतन की नृत्यकला नाटकीय परिवेश के माध्यम से गठित होनी शुरू हो गई। अब तक नाच के अभिनय मे ऋतुओ के गान ही मुख्य थे—वे किसी घटना या नाटकीय परिवेश की कथा को सोचकर रचित नहीं थे। पहले गानो की रचना स्वतः होती है, उसके पश्चात् भावसाम्य कायम रखकर उसे सजाया जाता था। बाद मे उसमे भाव-पारस्पर्य कायम रखने के लिए गुरुदेव उसमे सवाद जोडते थे। वस्तुतः गानों के लिए ही नाटकीय परिवेश की रचना हुई है। 'शिशुतीर्थ' और 'शापमोचन' मे कहानी या घटना मुख्य है। उसे नाटकीय रूप मे खडा करते समय उसके अनुरूप गान बिठाए गए हैं या सवाद बदले गए हैं। अर्थात् कहानी के भाव के अनुयायी गानो की रचना बाद मे हुई है।

किन्तु यहाँ एक बात बता देना जरूरी है कि गुरुदेव ने स्वयं नाच को कभी सकीर्ण अर्थ मे ग्रहण नहीं किया। उनकी दृष्टि मे नाच साधारण अभिनय का ही एक उत्कृष्ट मधुर संस्करण है। नाच साधारण अभिनय को अधिक चित्ताकर्षक बना सकता है, जिस प्रकार साधारण भाषा मे प्रकाशित मन के आवेग को कविता की भाषा और भी चित्ताकर्षक बना देती है और गान का 'मुर' उसे अधिकतर मधुर बना देता है।

गुरुदेव नाच को इस दृष्टि से ही देखते थे। वे मानते थे कि सवाद के साथ अभिनय कर जब किसी भाव को पूर्ण रूप से व्यक्त नहीं किया जा सकता, तब नाच के अभिनय मे यह सम्भव होता है। इसीलिए वे अपने नाटको मे विविध पद्धतियों के अभिनय की परीक्षा नाच के छन्द मे ही कर गए हैं। वे मानते थे कि गद्य, पद्य और गान मे जब साधारण ढंग से अभिनय किया जाता है, तब इन तीनों के अवलम्बन से नाच मे अभिनय क्यों सम्भव नहीं होगा? इस दृष्टिकोण के बल पर ही उन्होने अपने कई प्रकार के गीतनाटको मे नाच मे अभिनय कराने का साहस किया था। मैंने पहले ही बताया है कि उनके नृत्य-आन्दोलन मे कितनी विचित्र पद्धतियों के नाच को स्थान मिला है—किन्तु सभी पद्धतियों को अभिनय के अवलम्बन के हिसाब से देखने के कारण किसी भी नाटक में इतने प्रकार के विचित्र ढंग कभी अशोभन नहीं लगते। नाच के वैचित्र्य को एकसूत्र में बाँधने का यही रहस्य है। उन्होने अपनी रचना को मुख्य माना, इसीलिए नाच के अभिनय मे भिन्न-भिन्न धाराएँ इतने

सहज ढंग से स्थान बना सकीं।

‘शिशुतीर्थ’ मात्र एक बार अभिनीत हुआ, जबकि ‘शापमोचन’ भारतवर्ष के विभिन्न शहरों और सिंहलद्वीप में कई बार अभिनीत हुआ। यहाँ यह बता देना उचित होगा कि ‘शापमोचन’ प्रथम बार जिस रूप में अभिनीत हुआ, बाद के मचन में हूबहू उसी रीति को कायम रखा गया, ऐसा नहीं है। मूल कथा की धारा एवं उसका दृश्यभाग ठीक उसी रूप में रहा, किन्तु प्रत्येक मचन के समय नृत्यधारा के उत्कर्ष के साथ-साथ नाच की तकनीक में काफी परिवर्तन हुआ। इसे पूर्णतया भारतीय नृत्यधारा में रूप प्रदान करने की चेष्टा की जाती—मात्र तालवाद्य के नृत्यछन्द में नाच दिखाने का प्रयास परवर्ती काल में ‘शापमोचन’ के अभिनय के समय ही विशेष रूप से शुरू हुआ। मणिपुरी बोलों के नाच से ही उसका सूत्रपात है। गान के बीच-बीच में खोल के छोटे बोलों पर अभिनय द्वारा केवल नाच के छन्द से दर्शकों का मन आन्दोलित करना ही इसका कार्य था। ‘शापमोचन’ के युग (ई १९३४) में नवकुमार सिंह ने इसका सूत्रपात किया, नवकुमार सिंह ही ‘नटीर पूजा’ के समय शान्तिनिकेतन की तरुणियों में मणिपुरी नृत्य का प्रसार कर गए थे। ‘शापमोचन’ के अभिनय के लिए उन्हें और एक बार यहाँ लाया गया था। गुरुदेव के गान को नाच के अभिनय में रूप प्रदान करने की उनके समान क्षमता और किसी में मैंने नहीं देखी। इस समय में उनकी सहायता से शान्तिनिकेतन के नृत्य-अभिनय की धारा मणिपुरी पद्धति में अधिक विकसित हुई। ‘शापमोचन’ में कथकली और मलाबार की युवतियों का एक प्रकार का नाच भी था, किन्तु उस समय उस नाच की अभिनय पद्धति को शान्तिनिकेतन ग्रहण नहीं कर सका। उसकी अभिनयहीन नृत्यभंगिमा का ही अलंकरण-रीति की दृष्टि से उपयोग किया गया है। इसके अलावा पूर्व प्रवर्तित विविध प्रकार का देशी-विदेशी नाच प्रच्छन्न रूप में सभी में मिश्रित था।

‘शापमोचन’ का काल था ई १९३१ से ई १९३४ तक, किन्तु इसी बीच ई १९३३ में गुरुदेव ने साधारण नाटक के आदर्श से ‘तासेर देश’ और ‘चण्डालिका’ लिखे, विशेष रूप से अभिनय के लिए। इन दोनों को ‘शारदोत्सव’ या ‘फाल्गुनी’ के समान गीतनाटक भी कहा जा सकता है। इन नाटकों में प्रचुर गान हैं और गान भी नाटक की कथा के समान ही प्रयोजनीय स्थलों पर हैं। किन्तु इन दो नाटकों की रचना के पीछे इतिहास है, जिसे जान लेना जरूरी है।

ई १९३३ के जून माह में गुरुदेव दार्जिलिंग में थे। उस समय नृत्यगीत का आयोजन किया गया, उसमें ‘विदाय-अभिशाप’ नाट्यकाव्य की आवृत्ति के साथ नृत्याभिनय किया गया था। अमित्राक्षर छन्द की कविता के साथ इस प्रकार के अभिनय की सम्भावना से उत्साहित होकर उन्होंने ‘चण्डालिका’ नाटक लिखा। ‘विदाय-अभिशाप’ में जिन्होंने अभिनय किया था, उन्होंने ही ‘शिशुतीर्थ’ के समय ‘झूलन’ कविता के साथ अभिनय कर दर्शकों को मुग्ध किया था। ‘चण्डालिका’ के समय भारतवर्ष में महात्मा गांधी का हरिजन-आन्दोलन जोरों पर था—इस आन्दोलन के समर्थन में ही गुरुदेव ने ‘चण्डालिका’ नाटक की रचना की। उनकी इच्छा थी कि इस नाटक की ‘प्रकृति’ का अभिनय करेंगी पूर्वोक्त प्राक्तन

छात्री और माँ का अभिनय करेगी उनकी दोहित्री। इस नाटक में सवाद और गान प्रायः साथ-साथ चलते थे। स्थिति ऐसी थी कि गद्य-अंश का गुरुदेव स्वयं पाठ करेगे, गान गायक-दल द्वारा गाए जाएँगे। और समान रूप से गद्य-आवृत्ति और गान के साथ दोनों नाच में अभिनय करेंगे। किन्तु अन्ततः यह सम्भव नहीं हुआ। रगमच पर गुरुदेव ने नाटक की केवल आवृत्ति की और गायक-दल ने गान पेश किए।

‘तासेर देश’ की रचना इसी समय हुई। ‘गल्पगुच्छ’ की कहानी ‘आषाढ’ को बेले के आदर्श से एक नृत्याभिनय की सृष्टि के प्रयास से इस नाटक की रचना है। साधारण कथोपकथन के साथ अभिनय के बीच-बीच में गान के अनुयायी अभिनय को नाच में प्रस्तुत किया गया था।

ई १९३६ और ई १९३८ के बीच रचित ‘चित्रागदा’, ‘श्यामा’ और परवर्तीकाल का ‘चण्डालिका’ नृत्यनाट्य के मूल में यही इतिहास है। प्रत्येक बार समान नाम के बेले-आदर्श से परिकल्पित नृत्याभिनय को परिपूर्ण गीतनाटक में रूपान्तरित करके ही वे निश्चिन्त होते हैं।

अब तक गुरुदेव ने कई नृत्योपयोगी नाटिकाओं की रचना की है। इनकी रचना विविध पद्धतियों में है और इसके साथ-साथ नाच का उत्कर्ष भी हुआ है। नाच की दृष्टि से परीक्षण करते-करते अन्ततः उन्होंने यह धारणा बनाई कि गीतनाट्य ही नृत्यनाट्य में रूपान्तरण के लिए सबसे उपयुक्त है। गीतनाट्य के विषय में अभिज्ञता उन्होंने जीवन के प्रारम्भिक काल में ही प्राप्त कर ली थी। यह बात उन्होंने उस समय से ही अच्छी तरह समझ ली थी कि गान को अभिनय के रूप प्रदान करना सम्भव है। और उन्होंने यह भी समझा था कि अभिनय का सर्वांग सुन्दर विकास नाच की सहायता से ही सम्भव है। वे स्वयं कवि और सुरकार थे। इन सब गुणों का मिलन हो गया था, इसीलिए जीवन के शेषकाल में वे नृत्यनाट्य लिखने के लिए उत्साहित हुए। इन नाटकों में गद्य में सवाद सयोजित करने की आवश्यकता उन्होंने महसूस नहीं की, क्योंकि गानों के ‘सुर’ में सवाद सम्भव है, यह बात तो उन्होंने ‘वाल्मीकि प्रतिभा’, ‘कालमृगया’ के युग में ही अच्छी तरह से समझ ली थी, एवं बाद में भी ‘शापमोचन’ के समय इसे अनुभव किया था। ‘चित्रागदा’ तक गद्य-छन्द की आवृत्ति है, किन्तु ‘श्यामा’ या ‘चण्डालिका’ में उसका उन्होंने त्याग किया है।

ई १९३६ से ई १९३८ तक ‘चित्रागदा’ विशेष रूप से मणिपुरी नृत्यपद्धति के आधार पर ही गठित हुआ था, इसके अलावा मलाबार प्रदेश, बंगाल एवं अन्यान्य प्रदेशों के लोकनृत्य, कुछ कथकली तथा शान्तिनिकेतन का पूर्वकृत विविध प्रकार का मिश्रित नाच इससे था। उस समय तक कथकली अभिनय शुरू नहीं हुआ था। इस नाटक के युग में गान के बीच-बीच में बोलों के छन्द में नाच पूर्वपेक्षा अधिक परिमाण में सयोजित किया गया था। यह नाच उसी पद्धति का था जैसी कि नवकुमार सिंह ने ‘शापमोचन’ के समय प्रस्थापित की थी। नाटक के किसी-किसी अंश में बोलों के नाच का प्राधान्य था। कुछ स्थलों पर अभिनय मात्र तालवाद्य के छन्द पर ही होता था। इसके अलावा गान पर अभिनय

के साथ-साथ छोटे-छोटे कई बोल भी रखे गए थे। इस प्रकार अधिकांश बोल ही नृत्यछन्द के मात्र अलंकार रूप में ही रखे गए हैं।

नृत्यनाट्य 'चित्रागदा' के सम्बन्ध में कुछ समालोचकों का यह मत है कि किसी-किसी स्थल पर नाटक की गति पूर्णतया अव्याहत नहीं रहती, गति या तो अवरुद्ध होती है या वह मथर रहती है। ऐसा क्यों होता है, इस सम्बन्ध में कुछ कहना प्रयोजनीय है। ये नाटक हर बार नाच के तकाजे के कारण लिखे गए, कई बार तो इन नाटकों के कुछ अंश नाच के प्रयोजन से ही लिखे गए, अभिनय के अभ्यास के समय इधर-उधर कुछ सवाद भी जोड़े गए हैं। रंगमंच पर अभिनय के समय नाटक बढ़ाने के लिए उन्होंने यहाँ-वहाँ गान भी जोड़े हैं। वेष-भूषा बदलने के लिए समय चाहिए, उस समय के लिए भी गान रखे हैं। इसके अलावा 'चित्रागदा' में कुछ ऐसे नाच हैं, जिनकी रचना इसके बहुत पहले की गई। वे नाच उस युग में शान्तिनिकेतन में अच्छे नाच के रूप में परिचित थे। नाच अच्छे माने जाते थे, इसीलिए 'चित्रागदा' में उन्हें रखने की बात पर उन्होंने आपत्ति नहीं की, किन्तु नाटक के जिन-जिन स्थलों पर वे नाच रखे गए, उनके साथ मिलाकर गान के शब्द बदल दिये, ताकि भावसाम्य बना रहे। 'सुर' और छन्द में परिवर्तन उन्होंने नहीं किया। 'चित्रागदा' में इस पद्धति के कई गान हैं। कभी शब्द न बदलकर पुस्तक में गान के ऊपर यह उल्लेख कर दिया है कि इस गान का किस उद्देश्य से व्यवहार किया गया है।

'श्यामा' नाटक पहले ई १९३६ में 'परिशोध' नाम से लिखा गया और नृत्य में अभिनीत हुआ। इसी समय में शान्तिनिकेतन के अनुसन्धान-इच्छुक शिल्पियों के उत्साह से सिंहल देश के 'कैण्डी' नृत्य का यहाँ प्रवेश हुआ। प्रथम बार के अभिनय के दिन आरम्भ में एक घंटे के नृत्य और गीत का एक अलग अनुष्ठान किया गया। प्रथम बार के अभिनय में इस नाटिका के कुछ अंश नहीं थे। उन्हें बाद में मंचन में रखा गया। द्वितीय बार के अभिनय के समय 'उत्तीय' चरित्र और घातक द्वारा उसकी हत्या का दृश्य विशेष उल्लेखयोग्य है। किसी-किसी समालोचक के मत से हत्या का दृश्य 'श्यामा' नाटक का एक दुर्बल अंश है। गुरुदेव भी ऐसा ही मानते थे, फिर भी उन्होंने इस अंश को नाटक से निकाला नहीं। हत्या का दृश्य तालवाद्य के बोलों के साथ रखा गया था। यह अंश नाटक के मध्यस्थल में है, मृत्यु के दृश्य और घातक के प्रचंड ताड़व नृत्य से रसान्तर होता है जिससे दर्शकों के चित्त को विश्राम मिलता है, इसीलिए दुर्बल होते हुए भी दर्शकों ने इस पर आपत्ति नहीं उठाई। सम्भवतः इसी कारण गुरुदेव ने यह दृश्य नाटक से निकाला नहीं।

'श्यामा' नाटक कई बार अभिनीत हुआ। मैं मानता हूँ कि इनमें ई १९३८ के 'वर्षाभिगल' के समय का मंचन विशेष उल्लेखयोग्य है।

इस नाटक में ही शान्तिनिकेतन के नृत्य-इतिहास में भारत की तीन प्रधान नृत्य-धाराओं का अपूर्व मिलन हुआ था। मणिपुरी, कथकली और कथक तीनों पद्धतियों की अपने-अपने ढंग से गान के साथ प्रस्तुति अद्भुत थी। 'वज्रसेन' का चरित्र भरतनाट्यम् और कथकली शैलियों में अभिनीत हुआ, 'उत्तीय' ने विशुद्ध कथक पद्धति के आदर्श का अनुसरण किया, 'श्यामा' का अभिनय शान्तिनिकेतन में प्रचलित मणिपुरी भगिमा में हुआ,

और प्रहरी का नाच विशुद्ध कथकली शैली में था। सभी अभिनेता इन सभी नृत्य-शैलियों के कुशल शिल्पी थे।

शान्तिनिकेतन के नृत्य-इतिहास में पहली बार कथक नृत्य को स्थान इससे ही मिला। गुरुदेव के नृत्याभिनय में इस नृत्य के सफल होने का कारण यह था कि इस समय इस नृत्य के शिल्पी और उनके विख्यात गुरु दोनों ही शान्तिनिकेतन में कुछ दिन रहे थे।

किन्तु यहाँ के छात्रों एवं छात्राओं में इस नृत्य का अनुशीलन कभी नहीं हुआ। इसीलिए यहाँ के नाच में इस नृत्यशैली का कोई उल्लेखयोग्य स्थान नहीं बन सका। इस बार के नाच में प्रत्येक नृत्य-पद्धति की अपनी रीति में कई प्रकार के बोलों के नाच का व्यवहार किया गया था।

‘चित्रांगदा’ की कविताओं की आवृत्ति से जिस प्रकार मूल घटना के योगसूत्र या एक नाच को अन्य नाच के साथ जोड़ने का काम हुआ और चित्त को विश्राम मिला है, उसी प्रकार यहाँ भी इन ताल-निर्भर आलंकारिक नाच-गानों का रस अव्याहत रखकर दर्शकों के चित्त को विश्राम दिया है। भारतवर्ष की सभी प्राचीन नृत्यशैलियों की यही रीति अत्यन्त प्रचलित और प्रसिद्ध है। इसके अलावा प्राचीन भारतीय नृत्यनाट्य में रागिनी और तालाश्रित अभिनय के गान के बीच के व्यवधान-व्यवधान पर ‘सुर’ की आवृत्ति दिखाई दी है। प्राचीन शिल्पी भी इसी उद्देश्य से यह कार्य कर गए हैं। इसके अलावा और एक पद्धति भी मैंने देखी है, जिसमें किसी घटना के योगसूत्र के हिसाब से केवल तालवाद्य के ताल के छन्द पर गान के बिना अभिनय होता है।

‘चित्रांगदा’ के गद्यछन्द की आवृत्तियाँ ई १९३८ तक कभी नृत्यभंगिमा में आवृत्ति के छन्द में अभिनीत नहीं हुईं। इस समय तक साधारणतया इन कविताओं के साथ ही अभिनय होता था। किन्तु ई १९३९ से इन कविताओं के साथ अभिनय भी पूर्ण रूप से नृत्यछन्द में होने लगा। ये भी एक प्रकार के नाच में परिणत हो गईं। इस समय से कथकली-पद्धति की सहायता से अर्जुन का नृत्य-अभिनय बहुत फलप्रद रहा। यद्यपि इस प्रकार का परीक्षण ‘चित्रांगदा’ के पहले भी हो चुका है, किन्तु ‘चित्रांगदा’ में ई १९३९ के पूर्व इस पद्धति का व्यापक व्यवहार नहीं था। कई बार देखा गया है कि इस पद्धति के अभिनय ने गान के अभिनय की अपेक्षा भी दर्शकों को अधिक आकृष्ट किया है। गान के ‘सुर’ (रागिनी) और ताल से मिश्रित अभिनय के बीच-बीच में इस पद्धति की आवृत्ति के साथ अभिनय दर्शकों के मन के लिए विश्राम का काम करता है।

ई १९३८ के मार्च माह में ‘चण्डालिका’ नाटक पहली बार अभिनीत हुआ। ऐसा कहा जा सकता है कि इस नाटक में नाटकीय घटनाओं का समावेश नहीं है। पहले के दो नाटकों में कुछ नाटकीय घटनाओं का समावेश था। इस नाटक की सफलता मात्र सुन्दर नृत्याभिनय पर निर्भर करती है। नाच के अलंकारों का अधिक स्थान नहीं है। ‘चित्रांगदा’ के नाच के आंगिक-अभिनय में अलंकार-बाहुल्य है, उसके बाद है ‘श्यामा’। इस दृष्टि से ‘चित्रांगदा’ सवपिक्का निराभरण है। केवल अवधि-वृद्धि के उद्देश्य से इसमें बीच-बीच में पूर्व-रचित नाटक के कुछ गान रखे गए हैं। किन्तु उनकी विशेष आवश्यकता नहीं थी। कभी-कभी

इस नाटिका को विविध प्रकार के नृत्य का समावेश कर 'चित्रांगदा' के समान अलंकार बहुल बनाने का प्रयास किया गया था, तब गुरुदेव ने एक बात कही थी—“नाच-गान के बाहुल्य का वर्जन आवश्यक समझा गया। वे स्वतंत्र रूप से कितने ही अच्छे लगे, समग्र रूप में बाधाजनक हैं।”

इन नाटक का अभिनय मूलतः मणिपुरी और कथकली के आंगिकाभिनय पर निर्भर था। उसके बाद थे अन्यान्य नाच। इसमें कविता-आवृत्ति तो नहीं थी, किन्तु कुछ गान थे, जिन्हें रागिनी की सहायता से आवृत्ति के छन्द में गाया जाता था। उनके साथ जो नृत्याभिनय होता था वह भी उसी छन्द में।

मैंने पहले ही कहा है कि गीतनाट्य को नृत्याभिनय की सहायता से चित्ताकर्षक बनाने की तीव्र प्रवृत्ति के कारण ही इस प्रकार के नृत्यनाट्य की उत्पत्ति है। फिर भी यह बात भुलाई नहीं जा सकती कि इसके पीछे एक ताकीद थी। बाहर से जो ताकीद की जाती वह हर बार उनके आदर्श और उनकी रूचि के अनुकूल शायद नहीं होती, किन्तु उसे वे अत्यंत सहज भाव से अपने आदर्श में ढाल लेते थे। इतने प्रकार के नाच के अवलम्बन से नाटिका की रचना कर, अभिनीत करके भी उसे नृत्यनाट्य, विशेषतया 'चण्डालिका' में परिणति कर सकना, इस बात को अधिक स्पष्ट कर देता है। कई प्रकार के विदेशी नृत्यादर्श ने उनके आदर्श को भिन्न पथ पर संचालित कराना चाहा है, किन्तु वे उससे कभी अभिभूत नहीं हुए। उन्होंने अपने देश के लिए उपयोगी पथ को ही ठीक मानकर, समझकर, उसे ही अपनाया है। नाच को केवल नाच की दृष्टि से उपभोग करने के समान स्वभाव उनका कभी नहीं था। इसीलिए शान्तिनिकेतन में नाच के प्रारम्भिक काल से अभिनय द्वारा ही नाच का आरम्भ है, और उसी की परिणति गीतनाटिका के अभिनय में हुई। नाच द्वारा आरम्भ कर, उसके बाद अभिनय के उत्कर्ष की बात सोची नहीं जाती। उनके नृत्यान्दोलन की यही मूल बात है। उनके समक्ष लिखित नाटक ही असल था। इस क्षेत्र में सर्वत्र ही उनके नाटक के भाव को नाच में प्रकाश करना ही मूल लक्ष्य था।

गुरुदेव द्वारा प्रवर्तित नाच का यह आदर्श मूलतः भारतीय है। जावा और बालिद्वीप के नृत्य भी इसी आदर्श से संचालित हैं, क्योंकि वे लोग भी भारतीय आदर्श से पोषित हैं। इस मूल आदर्शगत ऐक्य के अलावा जावा-बालिद्वीप के नाच के साथ और किसी प्रकार का मेल मुझे दिखाई नहीं देता। उन देशों का नाच विविध प्रकार के वाद्यों के सम्मिलित संगीत के आश्रय से रचित है। इन देशों के लोग गान के साथ भारतीय प्रथा की अभिनय-पद्धति को ग्रहण नहीं करते। कथकली के समान मुद्राभिनय, कथक के समान अभिनय तो बिलकुल नहीं है। उनका अभिनय वाद्य-संगीत के छन्द में निबद्ध समग्र देहभंगिमा का अभिनय है। देहभंगिमा का अभिनय करते समय वे आँखों से, मुख से किसी प्रकार का भावाभिनय नहीं करते। एक ही दृष्टि, एक ही प्रकार के मुखभाव से शुरू से आखिर तक उन्हें अभिनय करते मैंने देखा है। इस विषय में पुरुषों और महिलाओं में किसी प्रकार का भेद नहीं है। उनका प्राचीन नृत्यनाट्य प्रायः कहानी के समान है। हमारे आदर्श से उसे नाटक नहीं कहा जा सकता। कथोपकथन को वे अधिक प्रधानता नहीं देते।

हमारे देश के कथक जिस प्रथा से कथा कहते हैं, उनके नाच का नाटक इसी पद्धति का है। गायक-दल कथक के समान ही गान में कहानी बोलते चलते हैं। जावा के प्राचीन नृत्यनाटक में नृत्य-अभिनेता एक-दूसरे के आमने-सामने खड़े रहकर परस्पर बात करते हैं। देह में किसी प्रकार की नृत्यभंगिमा दिखाई नहीं देती। सवाद भी वे स्वाभाविक बातचीत के स्वर में ही करते हैं। इस समय गायक-दल चुप रहता है, किन्तु अधिक समय तक नहीं।

मुझे ऐसा लगता है कि गुरुदेव को उस देश में नाच की सहायता से नाटक में अभिनय करने की सम्भावना दिखाई दी थी, इसीलिए वे प्रोत्साहित हुए थे। इसके अलावा वह देश नाच को जिस दृष्टिकोण से देखता है, उस दृष्टिकोण पर ही गुरुदेव मुग्ध हुए थे। वहाँ के लोग विभिन्न यथार्थ घटनाओं का अवलम्बन लेकर नाटक में नाचते हैं। किन्तु यह वास्तविकता उनके नाच के छन्द में निबद्ध होकर एक नया, विशेष रूप ग्रहण करती है, जो उनका नृत्यरूप है। आजकल इस देश में या यूरोप में युद्ध, मृत्यु का जो स्वाभाविक अभिनय हम देखते हैं, वे इसे पूर्णतया अलग रूप प्रदान करते हैं। वहाँ नाच में मृत्यु, नाच में युद्ध का प्रदर्शन है, वास्तविकता का प्रश्न नहीं उठता। इस कारण उनके नृत्यनाट्य में मृत्यु होने और युद्ध में पराजित होकर गिर जाने आदि के दृश्य दिखाए नहीं जाते। आज की साधारण दृष्टि से देखने पर लगेगा कि नाच में मृत्यु का खेल हो रहा है। उनके नाटको से गुरुदेव ने इसी पक्ष को ग्रहण करना चाहा था।

दृश्यकाव्य की दर्शको को पूर्ण उपलब्धि तब होती है, जब कई लोगो द्वारा समूह रूप से वह कार्य सम्पन्न होता है। नाटक के अनुरूप साजसज्जा, नृत्यगीत और अभिनय में यदि अन्यान्य लोग रचयिता की सहायता न करे तो उसका सम्पूर्ण रूप प्रस्फुटित करना असम्भव है। इसके पश्चात् रचयिता की शिल्पदृष्टि के साथ इन सब सहयोगियों की शिल्पदृष्टि की समता की आवश्यकता होती है। इसके अभाव में रचयिता को काफी कुछ सहन करना पड़ता है, उसके बिना उसके लिए और कोई उपाय नहीं है। प्रकाश-व्यवस्था के समय भी गुरुदेव के नृत्यनाट्य में यदि कहीं असम्पूर्णता दिखाई दे, तो इसके लिए वे जिम्मेदार हैं जो इस कार्य में सहायक रहे। उनमें से कोई भी गुरुदेव के समान सक्षम नहीं था, इसके लिए किसी प्रकार के प्रमाण की आवश्यकता नहीं है। किन्तु इस सामंजस्यहीनता, विषमता के बावजूद वे अपने आदर्श को काफी परिमाण में कार्य रूप में परिणत कर सके एवं जनसाधारण को अपने रुचि-बोध की ओर कुछ अंशों में प्रवृत्त कर सके थे, इससे ही हमारा बहुत बड़ा उपकार हुआ है। हमारा देश धन्य हुआ है।

देश के आधुनिक नृत्यशिल्पियों में अधिकांश गुरुदेव द्वारा प्रवर्तित नृत्याभिनय-पद्धति को स्वीकार नहीं करते; वे एक ही समारोह में दर्शकों के समक्ष प्राचीन नृत्य, लोकनृत्य आदि नाम से खंडित रूप में नाच पेश करते हैं। वह नृत्य साजसज्जा, आकार-प्रकार में देशी जरूर हुआ है, किन्तु उसमें उच्च भारतीय श्रेणी में नृत्याभिनय का आदर्श या रीति व्याप्त हुई है। आज इन सब नृत्य-समारोहों में कई प्रस्तोता मात्र विविध प्रकार के वाद्यों की छन्द-बहुल ध्वनि का आश्रय लेते हैं। वहाँ गायन के लिए स्थान नहीं है। यूरोप के आदर्श से बेले नृत्य के साथ जुड़े वाद्यसंगीत के प्रभाव से हम गान का त्याग कर नाच

के लिए जिस प्रकार वाद्यसंगीत की रचना कर रहे हैं, उस काम में आज तक किसी प्रकार का बहुत उच्चस्तरीय विकास दिखाई नहीं देता। इस शताब्दी की पाश्चात्य नृत्यकला के प्रभाव से हमने वाद्यसंगीत की सहायता से केवल नृत्याभिनय-प्रथा संपूर्ण रूप से पाई है। बहिरंग से हम भारतीय होते हुए भी हमारे मन को यूरोप के नृत्यादर्श ने आवृत्त कर लिया है।

यूरोप में नृत्य का आयोजन साधारणतः नर्तक के नृत्यपटुत्व को ध्यान में रखकर किया जाता है, विविध प्रकार के नाच के समावेश के कारण हम उस विशेष व्यक्ति को ही सम्पूर्ण कार्यक्रम के केन्द्र के रूप में देखते हैं। हमारे देश में भी वही स्थिति प्रबल है। किन्तु गुरुदेव के नृत्याभिनय में कहानी का भाव और उसका रस प्रधान होने से उनकी रचना किसी विशेष नृत्यशिल्पी को ध्यान में रखकर रचित नहीं रहती, प्राचीन भारतीय नृत्याभिनय का आदर्श भी ठीक इसी ढंग से चला आ रहा है।

गुरुदेव एक ओर प्राचीन आदर्श से भारतीय नृत्य में युग-प्रवर्तक हैं, दूसरी ओर वे ही इस क्षेत्र में अन्यो की अपेक्षा अत्याधुनिक हैं। उनके जीवन के शेषकाल के नृत्यनाट्य आनेवाले कल के नृत्य-आन्दोलन को प्रेरणा प्रदान करेंगे, इसमें सन्देह नहीं। उनके नृत्यनाट्य में हमें आधुनिक भौतिकवादी समाज का चित्र नहीं मिलता, सामाजिक समस्या के समाधान का प्रयास भी नहीं दिखाई देता। उनकी रचना का उद्देश्य है समग्र काल के मानवलोक की चिरन्तन समस्याओं को सुन्दर ढंग से दर्शकों के सामने रखना, उनके चित्त को उन्नततर रसलोक में ले जाना, जो कभी किसी को विसंगत नहीं लगेगा।

नाटको के अभिनय में उन्होंने आंगिक-अभिनय की दृष्टि से अत्यन्त प्राचीन नृत्य-पद्धति का अविकल अनुकरण भी नहीं कराया है, वैचित्र्य प्रदर्शन में जहाँ पाश्चात्य पद्धति भारतीय भावधारा की सहायक रही है, या मेल खाती है, वहाँ उसे अनायास ही स्थान मिला है।

गीतनाट्य और नृत्यनाट्य

हमारे देश में गीतनाट्य नाम से कुछ प्रकार के नाटकों का प्रचलन बहुत समय से चला आ रहा है। जिस नाटक में पात्र-पात्री के सवादों के बीच-बीच में प्रचुर गान रहे, वह एक प्रकार का गीतनाट्य है। इसके नमूने हमें प्राचीन संस्कृत नाटकों, दक्षिणभारत के कर्नाटक प्रदेश में प्रचलित एक प्रकार के नृत्याभिनय, बंगाल में प्रचलित यात्राभिनय एवं गुरुदेव द्वारा रचित 'शारदोत्सव', 'फाल्गुनी', 'अचलायतन', 'तासेर देश' प्रभृति गीतनाट्य में मिल सकते हैं। इन नाटकों के गान सुनकर यह ठीक समझा जा सकता है कि नाटक में केवल सुरमाधुर्य बढ़ाने के लिए ही गान नहीं रखे गए, नाटक की साधारण भाषा में जिसे भावाभिव्यंजना कहा जाता है, गानों द्वारा उसे ही पूरा किया गया है।

और एक प्रकार का गीतनाट्य है, जिसमें पात्र-पात्री साधारण भाषा में सवाद नहीं बोलते। एक सूत्रधार गद्य-भाषा में नाटक का घटनाक्रम और विषयवस्तु दर्शकों के समक्ष स्पष्ट रूप से रख देता है। अभिनेता केवल गानों के अंश का अभिनय करते जाते हैं। कई बार देखा गया है कि सूत्रधार ही नाच में, गान में बोलने की प्रधान भूमिका निभाता है, अन्यथा अभिनेता उपलक्ष्य मात्र रहते हैं। इस पद्धति के गीतनाट्य का असम-वैष्णवों के 'अकियानाट' नाटक, बंगाल के 'कालियादमन' नामक प्राचीन यात्रागान, दक्षिणभारत के आन्ध्रप्रदेश में प्रचलित प्राचीन नृत्याभिनय एवं गुरुदेव के 'शापमोचन' 'शिशुतीर्थ' प्रभृति गीतनाट्य में साम्य मिलता है।

गुरुदेव द्वारा रचित 'वसन्त', 'श्रावण गाथा', 'ऋतुरग' इस पद्धति के गीतनाट्य नहीं हैं। इन्हें देखने से लगता है जैसे गान के लिए नाटक का परिवेश तैयार किया गया है। गानों को एक भावसूत्र में पिरोकर दर्शकों के सामने रखने की इच्छा से ही इस प्रकार के नाटकीय आयोजन हैं।

ऐसी पद्धति का गीतनाट्य है, जिसमें शुरू से अन्त तक सम्पूर्ण कथोपकथन 'सुर' (स्वरसज्जा) में रचित है। यूरोप में इस प्रकार के नाटक का प्रभाव बहुत अधिक है। उनकी भाषा में इसे 'ऑपेरा' कहा जाता है। नेपाल में प्रचलित प्राचीन बंगाली गीतनाट्य भी इसी पद्धति का था, जिसका परिचय हमें प्राचीन पुँथी से मिलता है। हमारे देश में पूर्णग गीतनाट्य दक्षिणभारत के केरल प्रदेश और तमिलनाडु में आज भी प्रचलित हैं। गुरुदेव ने स्वयं इस पद्धति के छह गीतनाट्य की रचना की थी। उनके नाम हैं - 'वाल्मीकि प्रतिभा', 'कालमृगया', 'मायार खेला', 'चित्रागदा', 'श्यामा' और 'चण्डालिका'।

हमारे देश की प्रचलित धारा के अनुसार सब प्रकार के गीतनाट्य में नाच या नाच

का अभिनय अत्यावश्यक था। हमारे पूर्वपुरुष यह बात सोच भी नहीं सकते थे कि नाच के बिना गीतनाट्य अभिनीत हो सकता है। इसी कारण हमारे देश के सभी प्रकार के प्राचीन गीतनाट्य में गान मात्र नाच में अभिनीत होते थे एवं आज भी ऐसा होता है। प्राचीन पंडितों ने सम्भवतः इसी कारण सगीत की व्याख्या करते हुए कहा है कि नृत्य, गायन और वादन तीनों का जहाँ मिश्रण है, उसे ही सगीत कहते हैं।

यह विचार करने का विषय है कि प्राचीन भारत में गीतनाट्य में गान और नाच को इतना बड़ा स्थान क्यों दिया गया।

हृदयावेग को हम साधारण भाषा में कितने ही सुंदर ढंग से अभिव्यक्त क्यों न करें, कविता के छन्द में वह उससे अधिक सुन्दर बनता है, रागिनी के साथ जब वह गान में रूप लेता है तब वह और भी मर्मस्पर्शी हो जाता है। नाटक में साधारण सवाद का अभिनय निश्चय ही अच्छा लगता है। किन्तु जब उसे 'सुर' (रागिनी) के माध्यम से हमारे समक्ष प्रस्तुत किया जाता है, तब वह और भी प्रिय लगता है। मन को सर्वाधिक आकृष्ट तब करता है जब वह देहछन्द की नृत्यभंगिमा में रूप लेता है।

सम्भवतः यही सोचकर हमारे पूर्वपुरुष गान और नाच से नाटक को पूर्ण कर उसे विविध प्रकार के नृत्यनाट्य में रूपान्तरित करते थे। भारतीय आदर्श के अनुसार गान के बिना नाटक नहीं होता, और जहाँ गान है वहाँ नाच होगा ही।

गुरुदेव के जीवन के प्रारम्भिक काल के 'वाल्मीकि प्रतिभा', 'कालमृगया' और 'मायार खेला' को छोड़कर सभी पूर्णांग नाटकों में नाच का प्रयास किया गया था। वे सभी नाच की भंगिमा में अभिनय के उपयोगी हैं। 'शारदोत्सव' से शुरू कर 'चण्डालिका' तक उनके जीवन के शेषार्ध के सभी गीतनाट्य के अभिनय के समय गानों को किसी-न-किसी ढंग से नाच की भाषा में अभिनीत किया गया था। नाच की भाषा को पूर्णतया आयत्त कर 'चित्रागदा', 'श्यामा' और 'चण्डालिका' अभिनीत हुए थे, इसीलिए उन्होंने इनका अलग नामकरण किया था 'नृत्यनाट्य'।

यूरोप के गीतनाट्य—ऑपेरा को नृत्यनाट्य नहीं कहा जा सकता, क्योंकि ऑपेरा केवल गानों पर अभिनय करने के लिए रचित है, नाच के लिए नहीं। ऑपेरा का अच्छा या बुरा होना सुगायकों के गानों पर निर्भर करता है। नृत्य-दक्ष नट-नटी के लिए यह नहीं है। इस दृष्टि से गुरुदेव के यौवनकाल के 'वाल्मीकि प्रतिभा', 'कालमृगया' और 'मायार खेला' के साथ विदेशी ऑपेरा का मेल विशेष रूप से परिलक्षित होता है। इसके गान इस ढंग से रचित हैं कि जैसे ये साधारण रूप से अभिनय करने के ही उपयुक्त हैं।

इन गीतनाट्यों के साथ पाश्चात्य प्रथा का मेल होने के कारण का पता लगाने के लिए हमें बंगाल के सगीत के इतिहास के और एक पक्ष को देखना होगा, वह है गुरुदेव का जन्मकाल और उनका पारिपाश्वरिक वातावरण।

उनका जन्म कलकत्ता शहर में ई १८६१ में हुआ, सिपाही-विद्रोह के कुछ वर्ष बाद। यह युग बंगाल के सामाजिक और सांस्कृतिक आंदोलन का एक स्मरणीय युग था, इसी कारण गुरुदेव ने इस समय को याद कर कहा है, वर्तमान आधुनिक युग का आरम्भ।

१९वीं शताब्दी के आरम्भ से सिपाही-विद्रोह के समय तक बंगाल में विदेशी सभ्यता के प्रभाव से देश की शिक्षा, समाज, धर्म और राजनीति में जो आन्दोलन चल रहा था, उसके पीछे विलायती सभ्यता के प्रति अनुकरण की प्रवृत्ति थी। उस सभ्यता की अच्छी बातों को ग्रहण करने के लिए देश में जिस प्रकार आन्दोलन चल रहा था, उसी प्रकार उस देश से व्यक्तिस्वातंत्र्य और चिन्तनस्वातंत्र्य के नाम से प्राप्त उच्छृंखलता के प्रति भी देश के शिक्षितों का एक वर्ग आकृष्ट हुआ था। प्रथम वर्ग में थे राममोहन, महर्षि देवेन्द्र नाथ, ईश्वरचन्द्र, अक्षय दत्त, राजनारायण बसु आदि, द्वितीय वर्ग में हिन्दू कालेज के मेधावी छात्रों का एक वर्ग था। हिन्दू कालेज के छात्रों में यह धारणा पनप गई थी कि जो कुछ भारतीय है वह वर्ज्य है, और यूरोप का सबकुछ ग्राह्य है। राममोहन और उनके परवर्ती व्यक्तियों के आन्दोलन में ऐसी भावना देखी गई कि यूरोप की जो अच्छी बातें हैं उन्हें अपने देशी साज में सजाया जाए ताकि वे हमारे देश के वातावरण से मेल खा सकें। इसका एक बड़ा उदाहरण है ब्राह्मसमाज—उसका चिन्तन और कर्म-आन्दोलन। इस समाज की प्रचलित कई करणीय सामाजिक प्रथाओं में यूरोपीय समाज की रीतिनीति का प्रभाव स्पष्ट रूप से अनुभव किया जा सकता है। इस प्रकार शिक्षा, ज्ञान, धर्म, साहित्य, समाज और राजनीति में 'यूरोप का अनुकरण' मुख्य विषय बन गया। सिपाही-विद्रोह के बाद ही अनुकरण के इस मनोभाव में एक बड़ा परिवर्तन आया। उस समय से ही अपने स्वभाव के अनुसार इस प्रभाव को रूप देने का प्रयास देखा गया। इसके पूर्व दो भिन्नमुखी प्रभावों के कारण समाज में जो संघर्ष दिखाई दिया था, इतने समय के बाद वह शान्त हुआ और एक सुन्दर समन्वय का श्रीगणेश हुआ एव देशी और विलायती सभ्यता की अच्छी-बुरी बातों की परीक्षा कर जो ग्राह्य था उसे ही स्वीकार किया गया।

देश का संगीत और अभिनयकला भी इस आन्दोलन से निर्लिप्त नहीं रह सकी। 'इनमें भी परिवर्तन दिखाई दिए। इस संगीत आन्दोलन के प्रारम्भिक काल में कलकत्ता के संगीतानुरागियों के एक वर्ग में अनुकरण की इच्छा ही प्रकट हुई, किन्तु अपने देश के उच्च श्रेणी के संगीत के बिलकुल वर्जन की बात किसी ने नहीं सोची। किसी ने यह भी नहीं सोचा कि विलायती संगीत ही एकमात्र संगीत है, हमारे देश का संगीत कुछ नहीं।

आजकल गाँव-गाँव में हम जो यात्राभिनय देखते हैं, उसका सूत्रपात विदेशी सभ्यता ग्रहण करने के प्रारम्भिक काल में हुआ था। १८वीं शताब्दी के अन्त से १९वीं शताब्दी के प्रारम्भ तक कलकत्तावासी अंग्रेज प्रायः अपनी भाषा में नाटक का मचन करते थे। उस समय के शिक्षित समाज में यह नाटक देखने की प्रवृत्ति थी। उस समय के हिन्दू कालेज के और अन्यान्य छात्रों के लिए विलायती नाटकों का अभिनय देखना और उसी आदर्श से विद्यालयों में अंग्रेजी भाषा में अभिनय और आवृत्ति करना शिक्षा का एक विशेष अंग बन गया था। इस प्रकार के वातावरण में धनिकों के प्रोत्साहन और आर्थिक सहायता से विलायती अनुकरण से बंगला भाषा में एक प्रकार की यात्रा का उदय हुआ। उसका नाम दिया गया 'सखेर यात्रा' (शौकिया यात्रा)। इसके फलस्वरूप प्राचीन प्रचलित गीतनाट्य के प्रति आदर धीरे-धीरे कम होने लगा। इस नवीन यात्रा का गठन थिएटर के समान था।

सिपाही-विद्रोह के बाद साधारण सवाद को प्राधान्य उस समय मिला जब पूर्णतया विलायती आदर्श से बगला भाषा में नाटक-रचना का व्यापक आन्दोलन दिखाई दिया—इसे इस युग के थिएटर का आरम्भ कहा जा सकता है—उस समय उस थिएटरी नाटक की देखादेखी देशी यात्रा में भी और परिवर्तित हुआ। उस परिवर्तित यात्रा का नमूना आज भी हमें देखने को मिलता है। १९वीं शताब्दी के आरम्भ में नवीन शौकिया यात्रा के उद्भव के बावजूद सिपाही-विद्रोह के पहले तक प्राचीन पद्धति के यात्रा-अभिनय का प्रभाव उस समय स्पष्ट दिखाई दिया था। किन्तु इस युग में थिएटरी यात्रा के प्रसार के साथ-साथ उसका आदर कम होने लगा। आज वह प्राचीन यात्रा दिखाई नहीं देती, आज हम उसे भूल गए हैं। किन्तु यह नवीन यात्रा विदेशी थिएटर के आदर्श से परिचालित होते हुए भी गानों का परित्याग नहीं कर सकी। यात्रा की कथा और गान को प्रायः बराबर-बराबर स्थान दिया गया है। प्राचीन यात्रा के गानों के साथ नाच का प्रचलन था, नवीन यात्रा के आयोजन उसे काफी परिमाण में रखने को बाध्य हुए हैं। यहाँ तक कि थिएटर में भी गान और नाच का प्रभाव दिखाई दिया। किन्तु यह ठीक बताना सम्भव नहीं कि देशी थिएटर के प्रचलित नाच का ढग विलायती नाटक से आया था या नहीं। केवल इतना कहा जा सकता है कि जिस नाच की भूमिका देशी थी, उसे विलायती नाच के आदर्श से सजाया जाता था। विगत प्रथम महायुद्ध के अन्त में भी इस जाति के देशी-विदेशी मिश्रित थिएटरी नाच का प्रभाव काफी देखा गया है। आज भी उसके कुछ नमूने मिलते हैं।

हमारे देश में मुसलमान युग के आरम्भ से उत्सव में नौबत बजती थी। विविध प्रकार के पूजा-अनुष्ठानों एवं शोभायात्राओं में भिन्न-भिन्न आकार के ढोल-ढाक, कास्यताल आदि तालवाद्यों के वादक-दल घूम मचते थे। १९वीं शताब्दी के आरम्भ से ही धनिकों के प्रोत्साहन से समाज में देशी वाद्य-वादन के स्थान पर विलायती बैड-वादन का प्रचलन शुरू हुआ। विवाह, भोज आदि में वे इस प्रकार के वादन को प्रोत्साहित करने लगे। इस समय मुफत्सल अचलो के धनी जमींदारों, विशेषतः कृष्णनगर के राजपरिवार के लिए कलकत्ता से देशी वादकों को ले जाकर विलायती बैड तैयार किया गया। आज भी धनिकों के विवाह की शोभायात्रा, बड़े-बड़े उत्सवों, पूजा के अनुष्ठानों, राष्ट्रीय उत्सवों, खेल के प्रागण में इस प्रकार के बैड-वादन का नमूना दिखाई देता है। यहाँ के शिक्षित युवकों में इस बैड-वादन का इतना प्रभाव फैला है कि विलायती वादकों की पोशाक पहनकर उसी ढग से वादन कर वे इस देश के स्मरणीय नेताओं का जन्मोत्सव मनाते हैं, स्वाधीनता दिवस का आयोजन करते हैं और सरस्वती-पूजा की प्रतिमा का विसर्जन करने जाते हैं। हमारे देश के ढाक-ढोल, नगाडा, शिंगा, कास्यताल बजाने या उस वादन को सीखने में उनका उत्साह नहीं है, यहाँ तक कि वे इसमें लज्जा अनुभव करते हैं।

बंगाल के प्राचीन गीतनाट्य आदि में साधारणतया ढोलक, तम्बूरा, मोचग (मुखवीणा) आदि बजते और कास्य करताल अथवा कई खोलयुगल और करताल की एक साथ सगत रहती थी। १९वीं शताब्दी के आरम्भ से तबला और बेहाला (वायलिन) को इसमें स्थान मिला। किन्तु सिपाही-विद्रोह के बाद जब विलायती थिएटर के आदर्श से अभिनय का श्रीगणेश

हुआ और विभिन्न दृश्यों के बीच-बीच में देशी समवेत वाद्य की सृष्टि हुई, तब देशी यात्रा और गीतनाट्य उसके प्रभाव से बच नहीं सके। पुरानी प्रथा का परित्याग कर नवीन प्रथा को ग्रहण करने में लोगो ने सकोच नहीं किया। इस प्रभाव का विसृष्ट, अशोभन नमूना है आज की यात्रा का कसर्ट (समवेत वाद्य)। कुछ दिन पूर्व ही गोंव की यात्रा में बेहाला बजते सुना है, आज वही वाद्य परित्यक्त है। आजकल की यात्रा में विकट ध्वनिवाले कुछ विलायती वाद्यो का प्राधान्य दिखाई देता है। साथ में ढोल, तबला और करताल रहते हैं।

विलायती संगीत का अनुसरण करते हुए भी अपने देश के संगीत की अवज्ञा या अवहेलना न कर, दोनों देशों के संगीत में समन्वय-साधन के द्वारा अपने देश के संगीत और अभिनय को परिचालित करने का दायित्व प्रथम बार उस युग के विख्यात धनी सौरीन्द्रमोहन ठाकुर और उनके भ्राता यतीन्द्रमोहन ठाकुर ने सम्हाला। सौरीन्द्रमोहन ठाकुर ने उच्च श्रेणी के भारतीय संगीत की उन्नति और प्रसार के लिए जिस प्रकार कार्य किया था, भारतीय संगीत के इतिहास में वह चिरस्मरणीय है। किन्तु विलायती संगीत में उनका कैसा उत्साह एवं आग्रह था, उसे भी जान लेना हमारे लिए जरूरी है।

यूरोपीय शिक्षा और सस्कृति के प्रभाव से इन्होंने भारतीय संगीत को भिन्न दृष्टि से देखना सीखा था। उस युग में उन्होंने पहली बार भारतीय संगीत को तर्कसंगत ढंग से या सोच-विचारकर समझने और समझाने की चेष्टा की। सस्कृत पँथियो की सहायता से प्राचीन संगीत के विषय में आलोचना का आग्रह रहने के कारण उन्होंने अपने दरबार में कई पंडित नियुक्त किए। इस उत्साह के फलस्वरूप ही बंगला और अंग्रेजी भाषा में संगीत-आलोचना के उनके ग्रंथ आज हमें देखने को मिलते हैं। यूरोपीय संगीत के लिए उन्होंने एक जर्मन संगीतज्ञ को शिक्षक रूप में नियुक्त किया था। इनके घर के बड़े पुत्र प्रमोद कुमार (सर सौरीन्द्रमोहन के पुत्र) कुशल यूरोपीय संगीतज्ञ थे। दोहित्र गुरुदास भी अच्छे प्यानो-वादक थे। इन दोनों ने विदेशी आदर्श से देशी संगीत को समस्वर (harmonize) करने का प्रयास किया था। प्रमोदकुमार ने उस युग में भारतीय रागिनी की सहायता से प्यानो पर बजाने के लिए उपयुक्त संगीत की रचना करने का प्रयास किया था। इस संगीत को उन्होंने इंग्लैंड के किसी प्रकाशक के जरिए अंग्रेजी स्वरलिपि के साथ पुस्तकाकार में छपवाया था। एक का नाम था—First thought on Indian Music or Twenty Indian Melodies composed for Pianoforte' यह पुस्तक लन्दन से ई १८८३ में प्रकाशित हुई। पुस्तक का मूल्य था ६ रुपए। भूमिका में प्रमोद कुमार ने लिखा है

“ This is an attempt on My Part, a Native of India, to compose tunes on Indian themes and to arrange them according to European Music for the Pianoforte.

As hitherto no Indian Music has been written for the Piano, I think my attempt is the first of its kind and I hope, as this the first work from my pen,

its shortcomings will be overlooked by the Public ”

देशी रागिनियों थीं—भूपाली, खमाज, सुरट, यमनकल्याण, गौडसारग, सारग, बिहाग, विभास, पीलू, भैरवी, पूरबी, गौरी, छायानट, भूपविभास, कालिगडा, शकरा, केदार, झिझोटी और भूपकल्याण ।

द्वितीय पुस्तक का नाम था—“Lady Dufferin Valse on Indian Melodies” । इसमें चार रागिनियों—झिझोटी, यमन-कल्याण पीलू और विभास—का व्यवहार किया गया है । तृतीय पुस्तक है—“Souvenir De Calcutta Valse”—और चतुर्थ पुस्तक का नाम है—“Grand march for Indian Empire” ।

सौरीन्द्रमोहन के भ्राता यतीन्द्रमोहन ने विष्णुपुर में विख्यात सगीतज्ञ क्षेत्रमोहन गोस्वामी की सहायता से ई १८५८ में विलायती थिएटर के आदर्श से देशी राग-रागिनी की गतों को लेकर बंगला थिएटर के लिए प्रथम बार देशी वाद्यों पर ऐकतानसंगीत (Concert, समस्वर-वाद्य) का प्रचलन किया । ई १८७२ तक इन्होंने और भी कुछ नाटकों के लिए इसी प्रथा से ऐकतानसंगीत की रचना की थी । कलकत्ता में यह शैकिया थिएटर का युग था । इनकी देखा-देखी सभी थिएटरों में नवीन पद्धति के ऐकतानसंगीत का रिवाज हो गया । ई १८६६ के आसपास इन्होंने संगीत-विवेचन के लिए एक सम्मेलन का आयोजन किया था । इच्छा यह थी कि विभिन्न प्रदेशों के ख्यातिप्राप्त गायकों में संगीत के सम्बन्ध में जो मतभेद हैं उनकी मीमांसा इस सम्मेलन में की जाए । पता चला है कि इन दोनों ठाकुर-बन्धुओं के उत्साह से ‘संगीत-समालोचनी’ नामक एक मासिक पत्रिका प्रकाशित हुई थी । ये स्वयं ही इसके सम्पादक थे । यह पत्रिका छह महीनों तक प्रकाशित होती रही । पहला प्रकाशन प्रायः आश्विन, १२७१ बंगब्द (ई १८६४) में हुआ था । अनुमान किया जाता है कि सम्भवतः यही भारतवर्ष की प्रथम संगीत-पत्रिका थी । विलायती संगीत की स्वरलिपि-प्रथा की उपयोगिता को ध्यान में रखकर क्षेत्रमोहन गोस्वामी ने ई १८५८ में ऐकतानसंगीत बजाने की सुविधा के लिए गत लिखने की प्रणाली का उद्भावन किया । वादक-दल लिखित खाता देखकर ही गत बजाते थे । गत लिखने की यह पद्धति पहली बार ‘संगीतसार’ (ई १८६८) और ‘ऐकतानिक स्वरलिपि’ (ई १८६७) में पुस्तकाकार में प्रकाशित हुई । ई १८६७ में इनके ही नाटक-दल के कृष्णधन बन्धोपाध्याय ने ‘बगैकतान’ नामक स्वरलिपि-पुस्तक प्रकाशित की, किन्तु यह स्वरलिपि पद्धति विलायती थी । फिर भी उनका दावा यह था कि इस पुस्तक में ही प्रथम बार हिन्दू संगीत की स्वरलिपि प्रकाशित हुई है । इसी समय (ई. १८६८) सौरीन्द्रमोहन और क्षेत्रमोहन के प्रोत्साहन एवं प्रेरणा से उनके ही एक गुणी शिष्य द्वारा ‘Hindusthani Air arranged for Pianoforte’ और ‘अंग्रेजी स्वरलिपिपद्धति’ नामक दो पुस्तकें प्रकाशित की गईं । ई १८६९ से ही ऑर्केस्ट्रा या ऐकतानसंगीत बजाने के उद्देश्य से देशी वादकों ने विलायती वाद्यों के व्यवहार हेतु कठोर परिश्रम किया है । उस समय से बंगालियों में प्यानों, हारमोनियम, कसर्टिना, सिलेफ्ल्यूट और फ्लेटफ्ल्यूट आदि विभिन्न प्रकार के विदेशी वाद्यों का वादन शुरू हुआ है । ई १८७४

मे किसी-किसी थिएटर के कसर्ट में विलायती गत बजाने का प्रयास भी हुआ है। थिएटर मे वादन के लिए ऐकतान और गत की रचना के साथ-साथ स्वरलिपि-प्रथा के प्रवर्तन के मूल में विलायती संगीत का प्रभाव सुस्पष्ट है।

सौरीन्द्रमोहन ने ई १८७१ मे आयोजित हिन्दूमेला के उत्सव मे संगीत-विषय पर जनसभा मे भाषण करने का प्रचलन पहली बार किया। उनका दावा था कि इस विषय पर बंगला भाषा मे भाषण करने के वे ही पथप्रदर्शक हैं। भाषण की मुद्रित पुस्तिका मे उन्होने कहा है, “यह मेरा प्रथम उद्यम है। भारतवर्ष मे संगीत-विषय पर बंगला भाषा मे इस प्रकार किसी ने सार्वजनिक रूप से भाषण किया है, इसमे सन्देह है।” उनकी इस पुस्तिका और संगीत-विषय की उनकी अन्यान्य पुस्तके पढने पर यह समझा जा सकता है कि उन्होने विलायती संगीत का विभिन्न दृष्टिकोणो से गभीर ज्ञान प्राप्त किया है एव संगीत की इस आलोचना के समय यह भी जाना है कि संगीत को आलोचना की वस्तु किस प्रकार बनाया जाए। इसके अलावा तत्कालीन शिक्षित संगीतज्ञो मे विलायती संगीत की आलोचना कितनी गभीर और व्यापक हो गई थी, कृष्णधन बन्द्योपाध्याय का ग्रथ ‘गीतसूत्रसार’ (ई १८८५) उसका उत्कृष्ट निदर्शन है। विलायती संगीत के गभीर ज्ञान के बिना इस प्रकार के ग्रथ की रचना सम्भव नहीं होती। ये विलायती शिक्षा मे शिक्षित थे, किन्तु उस्तादी गायक-दल को भी इस आन्दोलन ने काफी परेशान कर दिया था। इसीलिए बडोदा निवासी विख्यात उस्ताद मौलाबक्स ने ई १८७५ मे हिन्दूमेला-उत्सव मे कहा था, “अग्रेजो के समान मैं पचास हजार लोगो को एक साथ गवा सकता हूँ। अग्रेजो की रीति और हमारे देश की रीति एक कर संगीतशास्त्र प्रस्तुत करने पर ऐकतान गान अनायास ही प्रचलित हो सकता है।” इस युग मे ही, यानी ई १८७३ मे सौरीन्द्रमोहन और क्षेत्रमोहन गोस्वामी ने जनसाधारण की सुविधा के लिए एक संगीत-विद्यालय की स्थापना की। यह विद्यालय उस समय के संगीतपिपासुओ के लिए विशेष उपयोगी सिद्ध हुआ था। इस विद्यालय के छात्र दक्षिणाचरण सेन ने ‘Blue Ribbon Orchestra’ नामक एक दल तैयार कर ख्याति प्राप्त की। उन्होने इस विद्यालय मे सौरीन्द्रमोहन के पुत्र प्रमोदकुमार से भी पुस्तक-पाठ द्वारा विलायती हार्मनी-संगीत का अनुशीलन किया था। ई १८८१ मे उन्होने बंगाल मे पहली बार यूरोपीय प्रथा से केवल बेहाला-वाद्य की सहायता से ऐकतानसंगीत (कसर्ट) की रचना की। उन दिनों के ‘कोहिनूर’ और ‘स्टार’ थिएटरो मे वे यह वादन प्रस्तुत करते थे। प्रमोदकुमार ठाकुर इस दल के लिए विलायती प्रथा से ऐकतान की रचना कर देते थे। उनके द्वारा रचित ‘Lady Dufferin Valse’ नामक एक नाच का वादन उस समय विशेष परिचित था। ई १९१२ तक इस दल के कार्य का परिचय मिलता है। इंग्लैंड के सम्राट के इस देश मे आगमन के उपलक्ष्य मे विलायती प्रथा से देशीवाद्य-ऐकतान प्रस्तुति से इस दल को अच्छी प्रशंसा मिली।

इन कुछ छिटपुट घटनाओ के माध्यम से भी हमे यह पता चल जाता है कि इस युग के शिक्षित वर्ग मे विलायती संगीत का आन्दोलन किस प्रकार शुरू हुआ था। इससे यह समझा जाता है कि बंगाल आचार-व्यवहार, धर्म, राजनीति, शिल्प, साहित्य और काव्य के

मामले में ही विलायती आदर्श में अनुप्राणित नहीं हुआ, बल्कि सगीत और नाटक पर उसका यथेष्ट प्रभाव पड़ा था। आज हमने 'राष्ट्रीय सगीत' का जो आदर करना सीखा है, वह भी इस युग के पाश्चात्य आदर्श का दान है। इस प्रकार विदेशी आदर्श से अनुप्राणित थिएटर, गान, ऐकतान, स्वरलिपि, सगीतविद्यालय, सगीतपुस्तक, सगीतसभा, बैड आदि ने हमारे शिक्षित समाज को विशेष रूप से प्रभावित किया था, किन्तु वृत्तिक दल ने ई १८६८-६९ के बाद से कलकत्तावासियों को इतालवी ऑपेरा और शेक्सपीयर के नाटकों से परिचित कराया। नाट्यकार अमृतलाल बसु ने ऑपेरा विषय पर आलोचना करते हुए अपनी स्मृतिकथा में कहा है कि उस युग के कलकत्ता साहब लगभग लाख रुपये का चढ़ा एकत्र कर साथ ही पाँच-छह वर्ष की गारंटी देकर इतालवी ऑपेरा सम्प्रदाय को कलकत्ता ले आते और इस लिड्स स्ट्रीट के ऑपेरा हाउस में अभिनय करते थे। "कलकत्तावासी शिक्षित लोग इस ऑपेरा और नाटक का अभिनय बड़े उत्साह से देखते थे एवं उसके अनुकरण से ही कलकत्ता में वृत्तिक थिएटर की स्थापना हुई। यहाँ तक कि विलायती थिएटर की दृश्यसज्जा और अभिनय-पद्धति तक अनुकरण के योग्य है, ऐसी मान्यता उन दिनों के उत्साही युवकों में थी।

सगीत और अभिनय के इस आन्दोलन से गुरुदेव का परिवार भी अछूता नहीं रहा। इस परिवार में विलायती सगीत को जानने-सीखने का बड़ा आग्रह देखा गया था। उनके कार्यकलाप से देखा गया कि वे उस युग के विलायती सगीत के आन्दोलन का पूर्णतया समर्थन करते थे। इनके निवासस्थानों पर उपासना के गान के साथ सारंगी की सगत बढ़ हो गई और उसका स्थान ऑर्गन ने ले लिया। पहले सत्येन्द्रनाथ ने इसका वादन शुरू किया, बाद में द्विजेन्द्रनाथ ने और फिर ज्योतिरिन्द्रनाथ ने। उस समय के नवीन शौकिया थिएटर के प्रति रुझान इस परिवार में भी दिखाई दिया, जिसके फलस्वरूप ई १८६७ में 'नवनाटक' प्रसिद्ध हो गया और बाद में ज्योतिरिन्द्रनाथ के अन्यान्य ऐतिहासिक नाटक भी देखे जा सके। नवनाटक में उस युग में प्रचलित प्रथा के अनुसार ऐकतानसगीत (कसर्ट) बजाया गया था, जिसकी गत-रचना ख्यातिप्राप्त गायक एवं ठाकुर-परिवार के सगीतगुरु विष्णु (श्री विष्णुचन्द्र चक्रवर्ती) करते थे। इस वाद्यवादन-दल में ज्योतिरिन्द्रनाथ हारमोनियम बजाते थे। इसके अलावा दो बेहाला, क्लेरियोनेट, पिक्लू बड़ा-बासबेहाला, (violin cello), करताल, ढोल, तबला-बायाँ एवं मन्दिरा बजते थे। द्विजेन्द्रनाथ विलायती बासुरी पर यूरोपीय वैज्ञानिकों द्वारा आविष्कृत सुर-विज्ञान के अनुसार विविध रागिनियों की स्वरसज्जा का परिमाण जाँचते थे। उनमें सगीत-विज्ञान के विश्लेषण की क्षमता भी अद्भुत थी। ई १८७४ में प्रकाशित ज्योतिरिन्द्रनाथ के 'सरोजिनी' नाटक में दो गान हैं जिनकी स्वरसज्जा विलायती है। इन दो गानों की प्रथम पक्तियाँ हैं—'छैखरे जगत मेलिये नयन' और 'प्रेमेर कथा आर बोलो ना'। शेषोक्त गगन की रागिनी का नाम उन्होंने दिया था इतालवी शिझोटी। इनके प्राप्ताह्न से ई १८७५ में आदिब्राह्मणसमाज मन्दिर में सगीत-विद्यालय शुरू हुआ। विख्यात संगीतविद् यदुनाथ भट्ट इस विद्यालय के शिक्षक नियुक्त हुए। क्षेत्रमोहन गोस्वामी ने जिस वर्ष में 'सगीतसार' ग्रंथ प्रकाशित किया, उसी वर्ष द्विजेन्द्रनाथ ठाकुर ने 'तत्त्वबोधिनी' पत्रिका

मे नई पद्धति से तैयार स्वर-लिपि प्रणाली कुछ गानों के साथ प्रकाशित की। वह स्वरलिपि-पद्धति ही कई बार सशोधित-परिवर्तित हुई और अंत में वह ज्योतिरिन्द्रनाथ कृत आकारमात्रिक स्वरलिपि में परिणत हुई और यह रूप ही आज बंगाल में प्रचलित है।

ज्योतिरिन्द्रनाथ प्यानो पर स्वर-झंकार से गुरुदेव को किस प्रकार अनुप्राणित करते थे, इसका वर्णन 'जीवन-स्मृति' में है। इसके अलावा गुरुदेव ने स्वयं प्रथम विदेश-यात्रा के समय कुछ विलायती गान सीखे थे। उस देश के वातावरण में गान सीखने के कारण उनके शब्दोच्चारण में विलायती प्रभाव परिलक्षित होने लगा था, जिसके कारण उनके आत्मीय बन्धु विस्मित हुए थे। इसका उल्लेख उन्होंने स्वयं किया है। श्रद्धेया इन्दिरा देवी ने अपनी बाल्यस्मृति में उन विदेशी गानों में मात्र कुछ का उल्लेख किया है। ये गान वे बाल्यकाल में गुरुदेव के मुह से प्रायः सुनती थीं और कई बार उन्हें गानों के साथ प्यानो भी बजाना पड़ा था।

गान हैं

'Won't you tell me, mollie darling'

'Darling, you are growing old'

'Come into the garden, Maud'

'Goodnight, goodnight, beloved'

'Good-bye, sweetheart, good-bye'

ई १८९० में गुरुदेव दूसरी बार विलायत गए, किन्तु एक माह से अधिक समय तक वे वहाँ रह नहीं सके। फिर भी इस अल्पकाल में विलायती गान का अनुशीलन कितना अग्रसर हुआ था, इसका पता उनके कुछ पत्रों से चलता है। कुछ पत्रों के विशेष अंश मैं यहाँ उद्धृत कर रहा हूँ।

“सन्ध्या के समय पुनः गान-वादन का अभ्यास शुरू हुआ। Walter mull प्यानो अच्छा बजाते हैं। Miss Mull और मैंने मिलकर कई गान गाए। ये हमारे गायन की काफी तारीफ करते हैं। Mull का कहना था कि मैं यदि गले का अभ्यास करूँ तो मैं St James Hall Concert में गा सकता हूँ—मेरा कठस्वर उच्च श्रेणी का है।”

अन्यत्र उन्होंने लिखा है

“Miss Mull ने गान सिखाए।”

“कुछ नए गान खरीद लाया हूँ—उन्हे गाकर देखा।”

“Tennis खेलकर Oswald के घर पर गायन किया एवं गायन-वादन सुनकर घर आया। खाना खाकर पुनः गायन-वादन कर सोने के कमरे में आया हूँ।”

“Miss Mull ने मुझसे सब गान गवाए। Remember me कहकर एक गान के बाद उसने मुझे धीरे-धीरे कहा - T, I shall remember you।”

“(लौटते समय जहाज पर) Concert में मुझसे गवाया गया। काफी वाहवाह मिली।

Gounod के Serenade एव If गाए थे।”

“आज रात को भी मुझे गाना पडा। अंग्रेजी गान गा-गाकर श्रान्त हो गया था, अचानक देशी गान के लिए प्राण आकुल हो उठे थे—जितने दिन बीत रहे हैं उतना मैं आविष्कार करता हूँ कि मैं अन्तर से यथार्थ देशी हूँ।”

“Mrs Moeller ने मुझे गाने के लिए अनुरोध किया। उन्होंने मेरे साथ प्यानो बजाया। Mrs Moeller ने कहा, It is a treat to hear you sing। Webb ने आकर कहा, What would we do without you Tagore —there's nobody on board who sings so well ”

“जो भी हो जहाज पर आकर मेरे गान काफी appreciated हो रहे हैं। असली बात यह है कि इसके पूर्व मैं जो अंग्रेजी गान गाता था, उनमें से कोई भी Tenor pitch में नहीं था—इसीलिए मेरा गला खुल नहीं रहा था—इस बार पूरा ही Music ऊँचे pitch का खरीदा है—इसीलिए इतनी प्रशंसा मिल रही है।”

“एक जर्मन सहयात्री मुझे कहा रहा था, “यदि तुम नियमानुसार कंठसाधना करो तो अद्भुत उन्नति हो सकती है। You have a music of wealth in your voice।” पहली बार जब मैं इंग्लैंड में था तब यदि यह काम करता तो अच्छा रहता।

उपरोक्त वर्णन से यह ठीक समझा जा सकता है कि विलायती स्वरलिपि खरीद कर उसे पढ़ सकने और गाने में उन्होंने काफी कुशलता प्राप्त कर ली थी। विदेशी कथ्यसंगीत उन्होंने अच्छी तरह आयत्त कर लिया था।

प्रथम बार विलायत से लौटकर निवास पर संगीत के विषय में बालक-बालिकाओं के नेता गुरुदेव हुए। इसके पूर्व घर पर अभिनय और गान के उत्सव में बड़ों के बीच कम आयु के बालकों और बालिकाओं के लिए स्थान नहीं था, गुरुदेव इन सभी को इसमें ले आए। सरलादेवी ने अपनी आत्मकथा में लिखा है, “पहले माघ एकादशी के गान का अभ्यास बड़े मामा (द्विजेन्द्रनाथ), नतून मामा (ज्योतिरिन्द्रनाथ) या बम्बई-प्रवास से लौटे ‘मेज मामा’ (भाई-बहनो में तृतीय) सत्येन्द्रनाथ ठाकुर के सह-नेतृत्व में होता था। विलायत से लौटने के बाद रवि मामा ही नेता हुए। अपने भाइयों के साथ स्वयं भी नए-नए ब्रह्मसंगीत की रचना करना, उस्तादों से रागिनी या धुन लेकर उनके अनुसरण से रचना करना, स्वयं भी मौलिक धारा की स्वरसज्जा उस समय से ही शुरू करना और सिखाना—इन सबके कर्ता थे रवि मामा। निवास के सभी गायक बालक-बालिकाओं को बुलाना भी उसी समय से शुरू हुआ। उस समय से कई प्रकार के गानों से घर गूँजने लगा। घर पर सीखे गए देशी गायन-वादन के मामले में ही नहीं बल्कि अंग्रेज-महिलाओं से सीखे गए यूरोपीय संगीत के अनुशीलन में भी प्रोत्साहित करने वाले थे रवि मामा।” इसीलिए स्वर्णकुमारी देवी ने अपनी कन्या सरलादेवी को प्यानो सिखाने के लिए एक मेम-शिक्षिका (अंग्रेज-महिला) नियुक्त की थी। वह प्रतिदिन एक घंटे तक सरलादेवी को प्यानो का अभ्यास कराती थी। प्यानो-वादन में दक्ष इस घर के बालक-बालिकाओं को गुरुदेव ने एक बार अपनी कविता

‘निझरिर स्वप्नभग’ को वादन में प्रस्फुटित करने के लिए कहा था। गुरुदेव के शिक्षण से सरलादेवी ने उस रचना को प्यानों पर बजाने का प्रयास भी किया था। सरलादेवी अल्पवय में गुरुदेव के अन्यान्य गानों के लिए कॉर्ड बजाने या हार्मनी करने की चेष्टा करती थीं। ‘सकातरे ऐ कौँदिछे’ और ‘आमि चिमि गो चिनि’ गानों की ‘हार्मनी सुर’ भी उन्होंने ही बनाया था। बाद में उन्होंने इस प्रकार के और कुछ गानों को रूपान्तरित किया था। उनमें से कुछ उल्लेखयोग्य गान याद आते हैं, यथा—“सुखे आछि सुखे आछि, सखा, आपन-मने”, “एसो एसो वसन्त, धरातले”, “शान्त ह’रे मम चित्त निराकुल”।

गुरुदेव की भ्रातृपुत्री प्रतिभादेवी के संगीत-ज्ञान का परिचय देते हुए श्रीयुत् प्रमथ चौधुरी ने लिखा है, “रवीन्द्रनाथ के साथ मेरा परिचय होने के चार-पाँच मास बाद उनकी भतीजी एव अभिजा की बड़ी बहन श्रीमती प्रतिभादेवी (श्री हेमन्द्रनाथ की पुत्री) के साथ मेरे भ्राता (श्री आशुतोष) का विवाह हुआ। वे एक प्रकार से ‘हाफ-उस्ताद’ थे एव प्रतिदिन गाने का अभ्यास करते थे। जहाँ तक मुझे याद है, वे अधिकतर हिन्दी गान गाते थे। उन्होंने प्यानों के साथ गाने का अभ्यास किया था, इसीलिए उनके गाने का ढंग कुछ टूटा-टूटा-सा था। उनके गले में मीड नहीं थी वे प्यानों पर उस्तादी विलायती वाद्य-रचना बजाते थे। बिथोवन का ‘Funeral March’ और ‘Moonlight Sonata’ मैंने कम-से-कम हजार बार सुना है। उस कारण विलायती गायन-वादन के प्रति मेरी जो अश्रद्धा थी, वह कम हो गई।” इस घर में विलायती संगीत का किस प्रकार अनुशीलन होता था, उसका परिचय श्रद्धेया इन्दिरादेवी की साधना से मिलता है। उनके भ्राता सुरेन्द्रनाथ ठाकुर (श्री सत्येन्द्रनाथ के पुत्र, श्री सत्येन्द्रनाथ की ही पुत्री इन्दिरादेवी) ने अल्पवय से ही विलायती संगीत का अनुशीलन किया था, जिसका परिचय हमें उनके संगीत-विषयक प्रबन्ध—‘राग ओ मेलौडी’ से मिलता है। इन्दिरादेवी ने कठ और वाद्यसंगीत दोनों का एक साथ अनुशीलन किया था। इनके निवास पर प्रायः प्रत्येक बालक-बालिका इसी प्रकार देशी संगीत के साथ-साथ कुछ विलायती संगीत का भी अनुशीलन करते हैं।

इनके परिवार में विदेशी संगीत का अनुकरण ही मुख्य नहीं था। देशी और विलायती संगीत के सम्मिश्रण से हमें नव रूप मिला है, जो बगला-संगीत में सृष्टि की श्रेणी में आता है। इस मार्ग पर गुरुदेव की क्षमता ही विशेष फलदायी सिद्ध हुई। उनके बड़े भ्राता ज्योतिरिन्द्रनाथ इसके पथप्रदर्शक थे।

इस प्रकार के देशी और विदेशी संगीत के वातावरण में ई १८८१ में प्रथम गीतनाट्य ‘वाल्मीकि प्रतिभा’ की सृष्टि हुई। इसके बाद के वर्ष में ‘कालमृगया’ एव और कुछ वर्ष बाद ‘मायार खेला’ की सृष्टि हुई।

‘वाल्मीकि प्रतिभा’ गुरुदेव द्वारा रचित प्रथम गीतनाटक है और प्रथम अभिनीत भी। इस नाटक-रचना में कैसा आनन्द और कैसी प्रेरणा थी, इसे उन्होंने एक-दो बातों में स्पष्ट कर दिया है। उस दिन का स्मरण कर उन्होंने कहा है, “‘वाल्मीकि प्रतिभा’ और ‘कालमृगया’ जिस उत्साह से मैंने लिखे, उस उत्साह से और रचना मैंने नहीं की। उन दो ग्रन्थों में उस समय का हमारा संगीत-उत्साह प्रकट हुआ है।”

उस समय मे प्रचलित इसी प्रकार के किसी देशी या विदेशी गीतनाट्य से इस 'वाल्मीकि प्रतिभा' की रचना की कल्पना उनके मन मे आई थी, ऐसा निश्चित रूप से बताने लायक तथ्य हमारे सामने नहीं हैं। किन्तु हम जानते हैं कि इस नाटक-रचना के पूर्व गुरुदेव के निवास पर विद्वज्जन-समागम के उपलक्ष्य मे ज्योतिरिन्द्रनाथ रचित एक पूर्णांग गीतनाटक 'मानमयी' अभिनीत हुआ। ज्योतिरिन्द्रनाथ स्वयं, गुरुदेव और परिवार के अन्य अनेक सदस्यो ने इस अभिनय मे भाग लिया था। अभिनय की ठीक तारीख विदित नहीं, किन्तु ई १८८० मे एक छोटी पुस्तिका रूप मे यह मुद्रित हुआ था। विलायत से लौटने के बाद ही गुरुदेव ने इसमे अशग्रहण किया और इसका अन्तिम गान गुरुदेव रचित है। यह अन्तिम गान है— 'आय तबे सहचरी, हाते हाते धरि धरि'। स्वर्ग के इन्द्र-उर्वशी, मदन-रति आदि देव-देवी मे प्रेम की घटनाओ को लेकर यह हलके-फुलके हास्य का नाटक है। सुना जाता है कि सम्पूर्ण नाटक सुर-ताल मे अभिनीत हुआ था।

'मानमयी' की रचना के पूर्व उनके परिवार मे और एक पूर्णांग नाटक अभिनीत होने की जानकारी मिलती है। नाटक का नाम है 'वसन्त उत्सव', इसकी रचना की थी गुरुदेव की बड़ी बहन स्वर्णकुमारी देवी ने।

'वसन्त-उत्सव' की कहानी संक्षेप में इस प्रकार है

शोभा का प्रेमी है कुमार, और लीला का प्रेमी है किरण। यह ठीक हो गया है कि शोभा के साथ कुमार का विवाह वसन्त-उत्सव के दिन होगा। शोभा चाहती थी कि उसकी सखी लीला और किरण का विवाह उसी दिन हो। किन्तु किरण लीला से प्रेम नहीं करता, बल्कि घृणा करता है। दोनों सखियाँ इसका कोई उपाय ढूँढने के लिए मायादेवी के मन्दिर मे उदासिनी नामक एक योगिनी की शरण मे गईं। योगिनी ने ध्यानयोग से लीला की अवस्था जानकर सगीत, कविता, मदन, वसन्त और रति की सहायता से एक मन्त्रपूत माला तैयार कर लीला को पहना दी, और उसके साथ ही उसके ललाट पर एक मन्त्रपूत बिन्दी लगा दी, जो फूलों के रस से बनाई गई थी। इसका गुण यह था कि जो कोई भी नारी इसे धारण करेगी, उसे देखकर पुरुष मात्र उसके प्रति आकृष्ट हुए बिना नहीं रह सकेगा। किन्तु एक मुश्किल उपस्थित हुई। उद्यान मे एक ही समय में कुमार और किरण ने मन्त्रपूत साज मे सज्जित लीला को देखा और दोनों ही उसकी ओर आकृष्ट हुए। शोभा अपने प्रेमी कुमार को लीला से प्रेम जताते देखकर लज्जित और दुःखी हुई और उसने पुनः उदासिनी की शरण ली। उदासिनी ने ध्यान से सब कुछ जानकर शोभा की आँखों मे एक मन्त्रपूत अजन लगाते हुए कहा, इसकी सहायता से कुमार की भ्रान्ति दूर होगी एवं वह उसके प्रति ही आकृष्ट रहेगा। इधर लीला को लेकर कुमार और किरण मे असि-युद्ध शुरू हो गया। इस समय शोभा को नवीन साज मे आते देखकर कुमार का मोहभग हुआ और उसने शोभा से अनुत्पन्न हृदय से क्षमायाचना की। शोभा-कुमार, लीला-किरण और अन्यान्य सखियो के मिलन से उत्सव मे आनन्द का संचार हुआ।

ई १८७९ में यह नाटक पुस्तकाकार मे प्रकाशित हुआ, किन्तु ठीक कब, कहाँ और किन लोगों द्वारा यह अभिनीत हुआ था, इतिहासकारो ने इसकी खोज नहीं की। किन्तु

सरलादेवी ने मात्र इतना बताया है कि “रवीन्द्रनाथ के विलायत-प्रवास के समय मेरी माता (श्रीमती स्वर्णकुमारी) द्वारा रचित ‘वसन्त-उत्सव’ गीतिनाट्य का अभिनय ज्योतिरिन्द्रनाथ की अध्यक्षता में अनुष्ठित हुआ था।” यह नाटक ऑपेरा जातीय गीतनाट्य की पद्धति से लिखा गया। अतः देखा जाता है कि गीतनाटक की सहायता से अभिनय करने का चलन गुरुदेव के परिवार में ‘वाल्मीकि प्रतिभा’ की रचना के काफी पहले शुरू हो गया था। पूरे तथ्यों की जानकारी न मिल सकने के कारण यह बताना कठिन है कि इस नाटक की सृष्टि किसके उत्साह से हुई, किन्तु विद्वज्जन समागम का जिक्र रहने के कारण अनुमान किया जाता है कि इस नाटक की रचना में ज्योतिबाबू का हाथ था।

विद्वज्जन-समागम के प्रधान उद्योक्ता थे ज्योतिबाबू, एवं उन्हें इस सभा के लिए बहुत कुछ करना पड़ता था, समागत अतिथियों के मनोरंजन की व्यवस्था हेतु सोचना भी पड़ता था। इस समय गान, अभिनय में वे हर बार कुछ नया दिखाने की भरसक कोशिश करते एवं घर के सभी सदस्यों को इस कार्य में लगाने की क्षमता भी उनमें थी। अनुमान किया जाता है कि ‘वसन्त-उत्सव’ और ‘मानमयी’ के समान गीतनाटक की रचना की बात ज्योतिरिन्द्रनाथ के मन में उठने का कारण यह था कि सम्भवतः उन्होंने पहले कोई विदेशी ऑपेरा देखा था, किवा इस प्रकार की किसी गीतनाटिका की कथा स्मरण कर स्वर्णकुमारी देवी से ‘वसन्त-उत्सव’ लिखवाया था। अब तक गुरुदेव उनकी इच्छा के अनुरूप ही कार्य करते थे। यह बात सम्भवतः सभी स्वीकार करेंगे कि गान-रचना के क्षेत्र में ज्योतिबाबू में उच्चस्तरीय शिल्पप्रतिभा का परिचय नहीं मिलता। बगला गान के क्षेत्र में उनके उस अभाव को उन्होंने गुरुदेव के माध्यम से पूरा किया है। यदि गुरुदेव ज्योतिबाबू के सगी के रूप में उनके पास नहीं रहते तो आज गान के क्षेत्र में ज्योतिबाबू की कई प्रकार की परीक्षामूलक प्रचेष्टा का परिचय हमें नहीं मिलता। ‘वाल्मीकि प्रतिभा’ की रचना तक ज्योतिरिन्द्रनाथ ने गान रचना के जिस पथ और आदर्श का निर्देश सगीत के क्षेत्र में गुरुदेव को दिया था, वह गुरुदेव के परवर्ती जीवन में विशेष उपयोगी रहा।

किन्तु इस विलायती प्रभाव के दृष्टान्त के रूप में यदि हम केवल यह पता लगाने का प्रयास करें कि गुरुदेव ने विलायती धुन में और ढग से कितने गानों की रचना की है, तो यह गलत विचार होगा। वास्तव में इस प्रकार का प्रभाव मात्र कुछेक गानों में ही दिखाई देता है। इन कुछ गानों को लेकर आलोचना करने जैसी कोई बात नहीं है। इन सब गानों को सुनकर ऐसा लगेगा कि गुरुदेव ने मात्र यही देखना चाहा है कि विदेशी धुन और ढग बगला शब्दों के साथ किस प्रकार मेल खाता है।

उदाहरणस्वरूप इस पद्धति के गानों के कुछ नमूने यहाँ उद्धृत कर रहा हूँ

‘एनेछि मोरा एनेछि मोरा’

‘काली काली बलो रे आज’

‘तबे आय सबे आय’

‘तोमार हल शुरू’

'सुन्दर बटे तव अगदखानि'
 'आमार सकल रसेर धारा'
 'मोर मरणे तोमार हबे जय'
 'आमादेर शान्तिनिकेतन'
 'हारे रे रे रे रे आमाय छेडे दे रे दे रे'
 'जनगणमन-अधिनायक जय हे'
 'नय नय नय ए मधुर खेला'
 'आलो आमार आलो ओगो'

इनमे से कई गानो को देशी राग-रागिनी के नियमो के अन्तर्गत रखकर उनका नामकरण किया जाता है। जैसे किसी-किसी का कहना है, 'सुन्दर बटे तव अगदखानि' गान यमन-भूपाली मे निबद्ध है। किन्तु इस 'सुर' (धुन) के चलन या रूप के साथ प्रचलित राग-रागिनी का कोई विशेष मेल लगता नहीं है। 'तोमार हल शुरू' और 'आमार सफल रसेर धारा'—इन दोनो मे विलायती चर्च-सगीत का प्रभाव परिलक्षित होता है। चर्च-सगीत का धीर-गम्भीर भाव इसमे प्रकट हुआ है।

वास्तव मे वे यूरोप के किस दृष्टि से ऋणी हैं, इसे समझने के लिए पहले हमे यह जान लेना होगा कि उसकी सगीत-प्रकृति कैसी है एव हमारे सगीत के साथ उसका पार्थक्य कहाँ है। वे मानते थे कि हमारा सगीत साधारणतः मात्र एक सक्षिप्त स्थायी भाव का अवलम्बन कर आत्माभिव्यक्ति करता है। यह सगीत विराट् निर्जन प्रकृति का अनिर्दिष्ट, अनिर्वचनीय विषादगम्भीर सगीत है। बड़ी-बड़ी रागिनियो मे जो गाम्भीर्य एव कातरता है, वह जैसे किसी व्यक्ति विशेष की नहीं—वह जैसे अकूल असीम के प्रान्तवर्ती इस सगीहीन विश्वजगत् की है। यह सगीत हमारे सुख-दुःख का अतिक्रम कर चला जाता है। अकेले को पुकारता है। यह एक का गान है, अकेले का गान है, किन्तु वह कोण का एक नहीं, वह विश्वव्यापी एक है। इसीलिए हमारा उस्तादी गान ठीक जैसे मनुष्य का गान नहीं वह जैसे समस्त जगत् का गान है। उसका वैराग्य, उसकी शान्ति, उसका गाम्भीर्य समस्त सकीर्ण उत्तेजना को नष्ट करने के लिए ही है।

और यूरोप का सगीत जैसे मनुष्य के वास्तविक जीवन के साथ विचित्र ढंग से जुड़ा हुआ है। यह संगीत मानव-जीवन की विचित्रता को गान के 'सुर' (स्वरसज्जा) मे रूप देकर प्रकट करता है। यह सगीत प्रबल और प्रकाड है, इसलिए देखा जाता है कि ऐसा कोई विषय नहीं जिसे लेकर गान की रचना न की जाती हो। विषयवैचित्र्य मे यूरोप काफी अग्रसर है।

मात्र सगीत के क्षेत्र में इस प्रकार का पार्थक्य है, ऐसा नहीं है, अन्यान्य शिल्पकलाओ मे भी ऐसा ही पार्थक्य दिखाई देता है। प्राच्य और पाश्चात्य शिल्पकला की तुलना करते हुए ऐरिक न्यूटन ने लिखा है

"The idea of serenity has never been quite so intensely caught and

held by any European sculpture as it has been by countless of the cross-legged Buddhas of ceylon Nor has the idea of sinuous movement as expressed in Indian carvings of dancers ever been equalled in the West

“The bulk of Oriental art by its very calmness and detachment leaves me cold It is too exquisite, too inhuman I cannot be contest with an art that leaves my more material appetites unsatisfied.”

हमारे संगीत में मानविक वैचित्र्य का अभाव था। यूरोपीय सभ्यता के ससर्ग से हमारे मनोजगत् का परिवर्तन हुआ, हम मात्र एक स्थायी भाव में आबद्ध नहीं रह सके। हम संगीत के माध्यम से छोटे-बड़े व्यक्तिगत सुख-दुःख और विविध हृदयावेग को गान में प्रस्फुटित करने की चेष्टा करने लगे। इसी के फलस्वरूप और आगे चलकर हमें बंगाली गान में राष्ट्रीय संगीत, उद्दीपक संगीत, युद्ध-संगीत, हास्य गान, मृत्यु-गान, विवाह-गान, अभ्यर्थना-गान, जन्मदिन-गान, विविध उत्सवों के गान, खेती के गान, धान कटाई के गान, नलकूप के गान, जोताई के गान, चलने के गान, खेलने के गान आदि कितने ही प्रकार के गान मिले। इस प्रकार विषयवैचित्र्य में गुरुदेव के गान श्रेष्ठ हैं। हमारे संगीत में यूरोप का यही एक विशेष दान है।

संगीत को मनुष्य के वैचित्र्यमय बाह्य जीवन के साथ जोड़ने के जो मूल उपाय हैं, उनका पता यूरोप के ज्ञानियों ने लगाया था, इस बात को गुरुदेव ने भी समझा था।

हर्बर्ट स्पेसर को पढ़ने के बाद गुरुदेव यूरोप की इस चिन्तनधारा से परिचित हुए। हर्बर्ट स्पेसर उन दिनों के शिक्षित बंगालियों में यूरोप के उच्च श्रेणी के एक चिन्तक ज्ञानी रूप में परिचित थे। इनका लेखन उस समय का चिन्तन करने वाला प्रत्येक बंगाली पढ़ता था।

संगीत की उत्पत्ति के विषय में स्पेसर ने लिखा है

There is a physiological relation common to men and all animals, between feeling and muscular action; that, as vocal sounds are produced by muscular action, there is a consequent physiological relation between feeling and vocal sound, that all the modifications of voice, expressive of feeling, are the direct results of this physiological relation, that music, adopting all these modifications, intensifies them more and more, as it ascends to its higher forms and becomes music in virtue of thus intensifying them... ”

संगीत के विषय में स्पेसर की इस चिन्तनधारा के साथ बकिमचन्द्र की चिन्तनधारा का मेल ध्यान देने योग्य है। १२८० बंगाली (ई १८७३) में बंगदर्शन में संगीत की व्याख्या करते हुए उन्होंने लिखा है -

“गीत मनुष्य का एक प्रकार का स्वभावजात है। मन के भाव केवल शब्दों में व्यक्त हो सकते हैं, किन्तु कठभगिमा (कठ्य-सगीत में काकु) से वे अधिक स्पष्ट होते हैं। ‘आ’—शब्द कठभगिमा के गुणों से दुःखबोधक हो सकता है, विरक्तिवाचक हो सकता है एवं व्यंग्योक्ति भी हो सकता है। ‘तुमको न देखकर मैं जैसे मर गया’—इतना मात्र कहने से दुःख की अनुभूति होती है, किन्तु उपयुक्त स्वरभगिमा (स्वरकाकु) के साथ कहने पर दुःख शतगुण से भी अधिक लगेगा। इस स्वर वैचित्र्य का परिणाम ही है सगीत। अतः मन के आवेग को प्रकट करने के लिए आग्रही मनुष्य सगीतप्रिय है एवं उसकी साधना के लिए स्वभावतः प्रयत्नशील है।”

गुरुदेव ने भी १२८८ बगाब्द (ई १८८१) में लिखित प्रबन्ध ‘सगीत की उत्पत्ति और उपयोगिता’ में स्पेसर की चिन्तनधारा का समर्थन करते हुए कहा है, “स्पेसर के “The Origin and Function of Music” नामक प्रबन्ध में जो मत व्यक्त किया गया है, उससे मेरे मत का समर्थन होता है, एवं कई स्थलों पर दोनों का कथन एक-सा हो गया है।”

स्वर-संयोजन के विषय में स्पेसर ने कहा है

.. music is but an idealization of the natural language of emotion, and that consequently, music must be good or bad according as it conforms to the laws of this natural language. The various inflections of voice which accompany feelings of different kinds and intensities, are the germs out of which music is developed. It is demonstrable that these inflections and cadences are not accidental or arbitrary, but that they are determined by certain general principles of vital actions, and that their expressiveness depends on this. Whence it follows that musical phrases and the melodies built of them, can be effective only when they are in harmony with these general principles. . the swarms of worthless ballads that infest drawing-rooms, as compositions which science would forbid. They sin against science by setting to music, ideas that are not emotional enough to prompt musical expression, and they also sin against science by using musical phrases that have no natural relations to the ideas expressed even where these are emotional. They are bad because they are untrue. And to say they are untrue, is to say they are unscientific.”

गुरुदेव ने भी इसी चिन्तनधारा के साथ एकमत होकर कहा है

“हमारे देश में सगीत इतना शास्त्रगत, व्याकरणगत, अनुष्ठानगत हो गया है, स्वाभाविकता से वह इतना दूर चला गया है कि अनुभाव (स्वरभगिमा या Sign of feeling) के साथ सगीत का सम्बन्ध विच्छेद हो गया है, केवल कुछ स्वरसमष्टि का कर्दम एवं राग-रागिनी की प्राणहीन प्रतिकृति और ढाँचा अवशिष्ट रह गया है, सगीत एक मृतिकामयी

प्रतिमा बन गया है—उसमे हृदय नहीं है, प्राण नहीं है।”

ये वैज्ञानिक उपाय क्या हैं, उनके कुछ उदाहरण स्पेसर के प्रबन्ध से ही उद्धृत करता हूँ। उन्होंने लिखा है

“... the *staccato*, appropriate to energetic passages—to passages expressive of exhilaration, of resolution, of confidence

“... slurred intervals are expressive of gentle and less active feelings, . The difference of effect resulting from difference of time in music, is also attributable to the same law.

“... more frequent changes of pitch which ordinarily result from passion, are imitated and developed in song; .

“The slowest movements, *largo* and *adagio*, are used where such depressing emotions as grief, or such unexciting emotions as reverence, are to be portrayed, while the more rapid movements, *andante*, *allegro*, *presto*, represent successively increasing degrees of mental vivacity. .”

गुरुदेव ने इस मृत के समर्थन में लिखा है

“हम जब रुदन करते हैं तब पास-पास के दो स्वरो मे व्यवधान अति अल्प रहता है, रुदन मे स्वर प्रत्येक कोमल स्वर के ऊपर से फिसलता निकल जाता है, ‘सुर’ अत्यन्त खिचा रहता है। जब हम हँसते हैं—हा. हा हा हा, एक भी कोमल स्वर नहीं लगता, प्रलम्बित स्वर एक भी नहीं होता, पास-पास के स्वरो मे अधिक व्यवधान रहता है, तथा ताल के आघात-आघात के साथ ही स्वर लगते हैं। दुःख की रागिनी दुःख की रजनी के समान अत्यन्त धीरे-धीरे चलती है, उसे प्रत्येक कोमल स्वर के ऊपर से जाना पड़ता है। और सुख की रागिनी सुख के दिवस के समान अत्यन्त द्रुत पदक्षेप से चलती है, दो-तीन स्वरो को लौंघती जाती है। . उच्छ्वासमय उल्लास का ‘सुर’ ही अत्यन्त आकस्मिक है, हम सहसा हँस पड़ते हैं, कहीं से आरम्भ करे, कहीं समाप्त करे, उसका कोई ठिकाना नहीं—रुदन के समान वह क्रमशः विलीन नहीं होता।

“ द्रुत ताल सुख के भाव प्रकट करने का अग निश्चय ही है। भाव के परिवर्तन के साथ-साथ ताल भी द्रुत और विलम्बित करना आवश्यक है—सर्वत्र ताल समान रखना ही होगा, ऐसा नहीं है।

“गीतिनाट्य मे, जिसमें आद्योपान्त ‘सुर’ के साथ अभिनय करना पड़ता है, स्थल विशेष पर ताल न रहना विशेष आवश्यक है।’ अन्यथा अभिनय की स्फूर्ति असम्भव है।”

जीवन के शेषार्ध मे उन्होंने कहा है :

“विलायती गान और देशी गान में स्वरूपगत या गठनगत अन्तर कहीं है ? प्रधान अन्तर अतिसूक्ष्म स्वरो को लेकर है जिन्हे श्रुति कहा जाता है। . इनके योग से एक स्वर अन्य स्वर के पास-पास रहे, ऐसा नहीं है, बल्कि उनमें नाडी का सम्बन्ध स्थापित होता

है। नाडी का यह सम्बन्ध विच्छिन्न करने पर राग-रागिनी टिक भी जाए, उनकी आकृति बदल जाती है। कुछ समय पहले कसर्ट का जो प्रचलन था, उसकी गते इसके प्रमाण है। इन गतों के 'सुर' (स्वर) निर्दिष्ट क्रम से च्युत होकर या कटे-कटे नृत्य करते लगते हैं, किन्तु उनमें उस वेदना का सम्बन्ध नहीं रहता, जिसे लेकर सगीत की गभीरता है। इन सब विच्छिन्न या कटे स्वरों को लेकर विभिन्न खेल किए जा सकते हैं—उत्तेजना, उल्लास, परिहास, मनुष्य का विशेष-विशेष हृदयावेग—जो भी कहा जाए, विविध प्रकार से उनका व्यवहार किया जा सकता है, किन्तु जहाँ राग-रागिनी अपनी सुसम्पूर्णता के गाम्भीर्य के साथ निर्विकार रूप में विराजमान है, वहाँ ये (स्वर) लज्जित हैं।”

ज्योतिरिन्द्रनाथ इस प्रकार के सिद्धान्त को सामने रखकर 'वाल्मीकि प्रतिभा' के रचना-काल में भारतीय राग-रागिनियों को लेकर जब विविध परीक्षण करते थे, तब गुरुदेव उनके साथ रहते थे। प्यानों-वाद्य पर ज्योतिरिन्द्रनाथ के इस परीक्षण के विषय में गुरुदेव ने कहा है, “उस समय ज्योतिदादा प्रायः रोज़ पूरे दिन उस्तादी गानों को प्यानों पर बजाकर उनका यथेच्छा मथन करने में प्रवृत्त थे। वे सब 'सुर' (राग-रागिनी) निर्धारित नियमों के अन्तर्गत मन्द गति में दस्तूर से चलते हैं, उन्हें प्रथा-विरुद्ध उलट-पलट ढंग से व्यवहार करने मात्र से उस विलपव में उनकी प्रकृति में अकल्पित शक्ति दिखाई देती एवं उससे हमारा चित्त सर्वदा विचलित हो उठता। हम स्पष्ट रूप से सुन सकते थे कि 'सुर' (स्वर-सज्जा) जैसे विविध प्रकार की कथाएँ कह रहे हैं।”

गुरुदेव ने यह स्वीकार करते हुए कि 'वाल्मीकि प्रतिभा' की रचना के समय स्पेसर का अभिमत उपयोगी रहा, कहा है

“स्पेसर की यह बात मन में लग गई थी, स्पर्श कर गई थी। मैंने सोचा था कि इस मत के अनुसार पूरा 'सुर' (स्वर-सज्जा) तैयार कर विविध भावों को गान के माध्यम से अभिव्यक्ति प्रदान कर अभिनय करने से चलेगा क्यों नहीं ?”

इस नाटक के अधिकांश 'सुर' (धुने, स्वर-सज्जा) देशी राग-रागिनी के अवलम्बन से गठित थे।

“ . किन्तु इस गीतिनाट्य में उसे उसकी बैठकी मर्यादा से बाहर अन्य क्षेत्र में लाया गया है, उड़ते चलना जिसका व्यवसाय है, उसे जमीन पर दौड़ लगाने को प्रवृत्त किया गया है। सगीत को इस प्रकार नाट्यकार्य में नियुक्त करना असंगत या निष्फल नहीं हुआ। 'वाल्मीकि प्रतिभा' गीतिनाट्य की यही विशेषता है। सगीत के इस प्रकार बन्धन-मोचन और उसे निःसंकोच सभी प्रकार के व्यवहार में लगाने के आनन्द ने जैसे मेरे मन पर विशेष रूप से अधिकार कर लिया था।”

संक्षेप में कहा जा सकता है कि इस गीतिनाट्य की सहायता से उन्होंने देशी राग-सगीत को विविध वाहनों के रूप में प्रतिष्ठित करने का परीक्षण किया एवं उसे वास्तविक वैचित्र्य भी प्रदान किया। उदाहरणस्वरूप कुछ गान उद्धृत करता हूँ - 'वाल्मीकि प्रतिभा' में क्रोध का गान—‘अहो! आसपर्धा! एकि तोदेर नराधम’, रुदन का गान—‘हाय की दशा हल आमार’, उल्लास का गान—‘एइ बेला सबे मिले चलो हो’ और विस्मय का गान—‘ए की

ए स्थिर चपला'। इसी पद्धति में पूरा नाटक गानों में रचित है। श्रवण के विषय को लिखकर समझाना निरर्थक मानकर इस विषय की विस्तृत आलोचना में मैं प्रवृत्त नहीं हुआ हूँ।

गुरुदेव ने कहा है कि "यह नाटक ऑपेरा नहीं—यह 'सुर' में नाटिका है, अर्थात् सगीत को ही इसमें प्राधान्य नहीं मिला है, इसके नाट्य विषय को 'सुर' का रूप देकर अभिनय मात्र किया गया है—स्वतंत्र सगीत का माधुर्य इसके अल्प स्थलों पर ही है।" इन बातों को लेकर कुछ विचार करने की आवश्यकता है।

यूरोप में ऑपेरा 'सुर'—प्रधान नाटक था, रचयिता ऑपेरा की कथा या नाटकीय विषयवस्तु की ओर विशेष ध्यान नहीं देते थे। १९वीं शताब्दी के मध्य में जर्मनी के विख्यात सुरकार, कवि वाग्नर ने इस प्रथा में परिवर्तन किया। गान या ऑपेरा के स्वर-संयोजन के विषय में वे कुछ विशेष आदर्श मानकर चलते थे एवं उनके बल पर ही वे ऑपेरा-जगत् में युगान्तर ला सके थे, इसीलिए आज वे सम्मानित हैं। यूरोप के कुछ समालोचकों ने इसीलिए उनके सम्बन्ध में कहा है

"He did give the world a new and perfect form of musical drama. He broke completely with older conceptions according to which an opera had been merely an opportunity for a few strong-lunged singers to show how they could juggle their high C's while paying absolutely no attention to the text "

इसीलिए इस विशेष पद्धति के ऑपेरा का उस देश के समालोचकों ने नया नामकरण कर कहा है 'Music Drama'। वाग्नर के 'Music Drama' में स्वर-संयोजन के कुछ मूल तत्त्व उस देश के सगीत-विशेषज्ञ की भाषा में ही यहाँ उद्धृत करता हूँ। उससे पता चलेगा कि हर्बर्ट स्पेसर ने जिस मतवाद का प्रचार किया था, वह वाग्नर के मतवाद के प्रायः समान है

"The abolition of a set form (that is, ending as one began), and the use of any shape that the poem suggested

Absolute unity of the entire work. No division into songs, duets, choruses, with applause between and some times even encores. Continuity from beginning to end.

The music is always to interpret the poetry. Its entire character is to be dictated by words

'In the wedding of the arts Poetry is the man, Music the Woman'; Poetry must lead, Music must follow', 'Music is the handmaid of poetry'; are a few of Wagner's apothegms

Abolition of mere tune and the substitution of a melodic recitative,

called the 'Melos'.

Excellence of libretto No book is fit to be used for the text of an opera unless it would make a successful drama by itself.

He apparently made music express everything of which it is capable, when united with poetical and dramatically literature."

गुरुदेव ने जिसे "सुर" में नाटिका" कहा है, वाग्नर के 'Music Drama' कहने से ठीक यही बोध होता है। 'कालमृगया' भी ठीक इसी पद्धति की रचना है। 'मायार खेला' के विषय में उन्होंने कहा है कि उसमें नाट्य मुख्य नहीं, गीत ही मुख्य है। 'मायार खेला' उसी प्रकार नाट्य के सूत्र से गानों की माला है। उन्होंने कहा है, "जब मैंने 'मायार खेला' लिखा था, तब गान के रस से ही पूरा मन अभिषिक्त था।" इस गीतनाटिका को इतालवी ऑपेरा के समान कहा जा सकता है। सुनते ही समझ में आ जाता है कि गान-रचना की ओर ही अधिक दृष्टि थी। 'वाल्मीकि प्रतिभा' और 'कालमृगया' के गान विभिन्न जातियों, विभिन्न ढंग और विभिन्न रस के अन्य गानों की राग-रागिनियों को लेकर रचित हैं, किन्तु वे राग-रागिनियों अभिनय के छन्द, लय, भंगिमा में गाई जाने के कारण बगला गीत-नाटक की दृष्टि से एक आश्चर्यजनक आदर्श की सृष्टि हुई है।

१३४५ बगब्द (ई १९३८) में जब शान्तिनिकेतन की छात्राओं द्वारा 'मायार खेला' नृत्य में अभिनय कराने की बात थी, तब गुरुदेव ने नाटक में आमूल परिवर्तन किया। कई गानों की उन्होंने नए ढंग से रचना की। नवीन 'मायार खेला' की रचना पूरी नहीं हुई या यह सम्पूर्ण अभिनीत भी नहीं हुआ, किन्तु गुरुदेव किस लक्ष्य को ध्यान में रखकर 'मायार खेला' के रूपान्तर में प्रवृत्त हुए थे, उस सम्बन्ध में मैंने पहले ही कुछ आलोचना की है।

जीवन के शेषकाल में उन्होंने रूपान्तरित 'मायार खेला' के गानों की रचना शुरू के 'मायार खेला' के आदर्श से की थी। इसीलिए देखा जाता है कि उन्होंने प्रत्येक गान की रचना स्वयं सम्पूर्ण रूप में करने की चेष्टा की थी एवं इसके कई गानों को नाटक से अलग कर देने पर भी वे गाए जा सकते हैं।

मैंने पहले ही कहा है कि स्पेसर और वाग्नर का अभिमत यह है कि गान-रचना में कविता जो बात कह रही है, 'सुर' (स्वर-सज्जा, रागिनी) उसी को मानकर चलता है। गुरुदेव ने भी यौवनकाल में इस मत के समर्थन में कहा था, "गान की बात को ही गान के 'सुर' के द्वारा प्रस्फुटित करना सगीत का मूल उद्देश्य है।"

"मैं गान के शब्दों को 'सुर' (स्वर-सज्जा) पर खड़ा करना चाहता हूँ। मैं शब्दों के अन्तर्निहित भावों के प्रस्फुटन के लिए 'सुर' बिठाता हूँ।"

किन्तु विलायती आदर्श से अनुप्राणित होते हुए भी उस समय अपने गानों के स्वर-संयोजन में उन्होंने जो मार्ग अपनाया था, वह उनका अपना मार्ग था।

पाश्चात्य सगीत-रचयिताओं और गुरुदेव में एक स्थल पर अन्तर दिखाई देता है। गुरुदेव

को हमारे देश के विविध रागो एव रागिनियो तथा उनकी गायन पद्धति प्राप्त हुई थी और उन्होंने गीतनाट्य के भावों के अनुसार उनका ही व्यवहार किया है। यूरोपीय संगीत में राग-रागिनी जातीय किसी संगीत-पद्धति का अर्से से चलन नहीं है। वे स्वरो को विविध रूप में और विविध छन्द में मात्र सजाकर उनसे विभिन्न भाव अभिव्यक्त करने का प्रयास करते हैं।

भारतीय संगीत का राग-रागिनी जगत् और उसका विविध प्रकार का गीत-प्रकरण विविध रसाभिव्यजना की दृष्टि से विशेष मूल्यवान् सम्पद है। विभिन्न रागिनियों भिन्न-भिन्न ढंग से गाते समय जिस विचित्र रस की सृष्टि होती है, वह गान-रचना की दृष्टि से विशेष प्रयोजनीय है। हमारा राग-रागिनी-संगीत मन के ऐसे स्तर का प्रकाश है, कि उसे बाह्य जगत् के काम में लगाना सम्भव प्रतीत नहीं होता था। यह संगीत शान्त रस की साधना करता है, वह बड़े गभीर अनुभूति-सापेक्ष रस की साधना है। यूरोपीय उस पद्धति की साधना के पक्षधर हैं या नहीं, विदित नहीं, किन्तु मैं इतना जानता हूँ कि वे अपने दैनन्दिन जीवन के क्षणिक सुख-दुःख-राग-द्वेषपूर्ण रस में ही आनन्द चाहते हैं। लगता है कि उस देश के संगीत का मूल तथ्य यही है। गुरुदेव ने हमारे संगीत को इस पथ पर लाना चाहा था, इसीलिए स्पेसर के मत को ग्रहणीय माना था। किन्तु अन्ततः वे इस मत को तब ग्रहण नहीं कर सके, जब उन्हें बाद में संगीत के आन्तरिक रस का सन्धान मिला। उस दृष्टि से मैं कहूँगा कि 'वाल्मीकि प्रतिभा' का युग उनका शिक्षानवीशी का युग था, रसानुभूति के युग में उस समय तक वे पहुँच नहीं पाए थे। इसीलिए १९-२० वर्ष की आयु तक उन्होंने अपने काम, अपने लेखन में जिस मतवाद का समर्थन किया था, पचास वर्ष की आयु के आसपास पहुँचकर, रसानुभूति के जगत् में प्रवेश कर उन्होंने कहा, "उस समय मैंने जो मत इतने साहस, दर्प के साथ व्यक्त किया था, वह मत ठीक नहीं, यह बात मैं आज स्वीकार करता हूँ।"

किन्तु 'सुर'-संयोजन के इस विलायती आदर्श को उन्होंने अपनी लिरिकधर्मी कविता में भिन्न ढंग से ग्रहण किया था, इसीलिए 'सुर' और शब्द के मिलन के माधुर्य को हम निर्विवाद रूप से स्वीकार करते हैं। भारतीय राग-रागिनी-संगीत को लिरिकधर्मी हृदयावेग के वाहन रूप में ही हम देखते हैं। गुरुदेव का कहना है कि कविता जिस प्रकार भाव की भाषा है, संगीत भी उसी प्रकार भाव की भाषा है। अतः लिरिकधर्मी भाव-प्रकाश की इन दो भाषाओं को यदि एक साथ मिला सको तो गान का माधुर्य और बढ़ जाता है। मात्र पाठ करने से मन को जो आनन्द मिलता है, 'सुर' (स्वर-सज्जा, प्रतिमा, रागिनी) मिलने से वह आनन्द और भी गभीर रूप से मन को आकृष्ट करता है। इसका कारण यह है कि 'सुर' का आवेदन शब्द और छन्द के आवेदन से प्रबल है। गान को इस ढंग से सचरित करने से शब्द 'सुर' पर प्रभुत्व करेंगे और 'सुर' अनुचर के समान रहेगा, ऐसा प्रश्न ही नहीं उठता, वरन् दोनों एक होकर समग्र रूप में रस का जो सन्धान देते हैं उसकी तुलना नहीं है।

मैंने आरम्भ में गुरुदेव के और भी अन्य प्रकार के गीतनाट्य का नामोल्लेख किया था, किन्तु उस नाटक के गानों को लेकर 'वाल्मीकि प्रतिभा' के गानों के समान आलोचना

करने जैसा कुछ है नहीं। वहाँ गानो को नाटक से अनायास अलग करके भी उनके रस का उपभोग किया जा सकता है। इन सब गानो के 'सुर' के सम्बन्ध में अन्यान्य गानो के समान ही आलोचना करना उचित है। इसी से उसका यथार्थ रूप प्रकट होगा।

किन्तु उनके जीवन में 'चित्रागदा', 'झामा', 'चण्डालिका' गीतनाट्य इस श्रेणी में नहीं आएँगे। ये 'वाल्मीकि प्रतिभा' के समान पूर्णांग गीतनाट्य अवश्य है, किन्तु 'वाल्मीकि प्रतिभा' के समान 'सुर में नाटिका' या 'मायार खेला' के समान केवल गीतप्रधान नाटिका भी नहीं है। ये नृत्यनाट्य हैं, जो नाच को ध्यान में रखकर लिखे गए। नाच के कारण इस नाटक के गान में निर्धारित छन्द की दोलायमान अवस्था की ओर भी ध्यान रखना पड़ा है। अर्थात् गानो को अधिकतर निर्धारित छन्द में गाया जाता है। साधारण उत्तर-प्रत्युत्तर के अंश भी इस प्रकार निर्धारित छन्द के बन्धन में आ गए हैं। इस अवस्था में भी उन्होंने जिस प्रकार का वैचित्र्य प्रदर्शित किया है वह यह है कि नाटक के पात्रों के सम्पूर्ण वक्तव्य के माध्यम से जो भाव प्रकट हो रहा है, रागिनी और ताल की गति उसी को ध्यान में रखकर चलती है। निर्धारित छन्द हाते हुए भी गुरुदेव ने छन्द की गति भाव के अनुकूल करने की चेष्टा की है। संक्षेप में कहा जा सकता है कि राग-रागिनी में ग्रथित इस नाटक की कथा नाच के उद्देश्य से छन्द या ताल में निबद्ध होते हुए भी 'वाल्मीकि प्रतिभा' के समान 'सुर में नाटिका' की मर्यादा इसने पाई है। फिर भी इन सब नाटिकाओं में सवाद के छन्द का वे पूर्णतया वर्जन नहीं कर सके, कहीं-कहीं इस पद्धति को रखना पड़ा है।

भारतीय राग-रागिनी के अन्तर्निहित रस-रूप की अनुभूति गुरुदेव के अन्तर में प्राचीन भारत के अन्यान्य संगीतसाधकों के समान किस प्रकार हुई थी, उसका प्रमाण उनके गीतनाटको के 'सुर' में मिल जाता है। गतानुगतिक अभ्यास के अनुसार राग-रागिनी का भाव-रूप जिस प्रकार हमारे समक्ष प्रकट होता है, गुरुदेव की सर्जन-दक्षता से गीतनाट्य में उसने और एक रूप ग्रहण किया है एवं गीतनाट्य में उसका विकास और भी परिस्फुट है। गीतनाट्य के गान हिन्दी राग-रागिनी के अवलम्बन से ही गठित है। ऐसा नहीं कि यह रचना मात्र किसी एक असम्भव मिश्रण द्वारा सार्थक हुई है, इन सब नाटकों में रागिनी या 'सुर' और शब्द को लेकर खेल किया गया है। निपुण शिल्पी के समान गुरुदेव ने 'सुर' और शब्द को लेकर अद्भुत कारीगरी की है, उन्हें विविध रूप में विचित्र रंगों में सजाया है। जापान में फूल सजाने की शिक्षा दी जाती है। वृक्ष से डालीसह फूल काटकर उस देश के निपुण शिल्पी बड़े यत्न से विविध छन्द-भंगिमा में फूलदान में फूल सजाते हैं। इस नाटक के गानों में विभिन्न राग-रागिनियाँ इसी प्रकार प्रयुक्त हुई हैं। किस सवाद के साथ कौन-सी राग-रागिनी किस प्रकार सजाने पर सही अर्थ में सुन्दर लग सकती है, उसी का प्रकाश इसमें दिखाई देता है।

इस गीतनाटक के गान के ताल या छन्द में भी उन्होंने अपनी प्रतिभा को बिलकुल ही खर्व नहीं होने दिया। जो छन्द जिस भाव के संवाद के साथ मेल खाता है, उस छन्द का ही उन्होंने विशुद्ध रूप से व्यवहार किया है, क्योंकि छन्द का भी एक निजस्व भावयम रूप है। छन्द का इधर-उधर निरर्थक ढग से उन्होंने कभी व्यवहार नहीं किया। छन्द

के वेग के साथ मनुष्य के मन के उतार-चढ़ाव का घनिष्ठ योग है। वह योगसूत्र गीत-रचयिता के समक्ष सुस्पष्ट हुए बिना गान-रचना कभी सार्थक नहीं होती। छन्द के इस तत्त्व के सम्बन्ध में गुरुदेव की अभिज्ञता बहुत गंभीर थी, इसीलिए वे निपुण शिल्पी के समान उसका व्यवहार गीतनाट्य में कर सके थे।

गीतनाट्य के विषय में मैंने जो कुछ कहा है, गान के उदाहरण के साथ उसे न दिखा सकने पर इन सब बातों का आधा अंश भी समझाना सम्भव नहीं होगा। जो इन गीतनाट्य के गानों से परिचित हैं, वे ही इस बात का तात्पर्य समझ सकेंगे। इन गानों को आरम्भ कर 'सुर', ताल और भाव में परिवर्तन के साथ समाप्त किया जाता है, आरम्भ करने पर बीच में रुकना मुश्किल है। साधारण गानों के समान गाने पर सब बेकार हो जाएगा। जहाँ जिस शब्द में जो भाव प्रकट होता है, उस भाव को 'सुर' की सहायता से गले से प्रस्फुटित करना होगा।

इन कुछ गीतनाट्यों में 'चित्रागदा' के जिन अंशों पर गान की 'सुर'-हीन आवृत्ति के साथ नृत्यभंगिमा में अभिनय किया जाता है, वे अंश भी उल्लेखयोग्य हैं। यह सभी जानते हैं कि आवृत्ति का छन्द और गान का छन्द एक ही नियम से नहीं चलते, किन्तु यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि आवृत्ति के छन्द में अभिनय करना अच्छे नर्तक के लिए ही सम्भव है। यूरोप में नर्तको-नर्तकियों ने इस प्रकार का प्रयास किया है। गुरुदेव की कविता 'झूलन' की आवृत्ति के साथ नृत्याभिनय भारतीय नृत्यजगत् की एक उल्लेखयोग्य नवीन परीक्षा है। आवृत्ति-पद्धति या 'वाल्मीकि प्रतिभा' की गान-पद्धति मूलतः एक है। किन्तु 'चित्रागदा' के आवृत्ति-अंश में राग-रागिनी नहीं रही, नाच हुआ, और 'वाल्मीकि प्रतिभा' में 'सुर' में आवृत्ति हुई, नाच नहीं हुआ। इस प्रकार आवृत्ति का छन्द रखते हुए नाच में अभिनय करना सम्भव देखकर हमने कुछ वर्ष पूर्व 'वाल्मीकि प्रतिभा' को नृत्याभिनय का रूप देने की चेष्टा की थी, एवं इस नाटिका की गायकी को न बदलते हुए उसके साथ नाच में अभिनय की परीक्षा में हम सफल हुए हैं।

मेरा विश्वास है कि यदि 'वाल्मीकि प्रतिभा' और 'कालमृगया' को नाच की सहायता से सम्पूर्ण अभिनययोग्य बनाया जाए, तो भारतीय नृत्यजगत् का एक नया द्वारा खुलेगा। इसके माध्यम से नृत्यनाट्य या गीतनाट्य का जो रूप सामने आएगा, वही पूर्व और पश्चिम के वास्तविक मिलन का रूप होगा, यथार्थ में एक नवीन सृष्टि होगी। इसका प्रारम्भिक कार्य गुरुदेव ने शुरू किया था। वे हमें इस काम का सूत्र दे गए हैं। भारतीय गीतनाट्य या नृत्यनाट्य के जगत् में युगान्तरकारी सृष्टि करने के लिए हमें गुरुदेव द्वारा निर्देशित मार्ग का अवलम्बन करके ही अग्रसर होना होगा—इस पथ को अपनाने में भारतीय नृत्य के नव-नव विकास की प्रचुर सम्भावनाएँ निहित हैं।

गीतनाट्य का वैचित्र्य

प्राचीन गुणी नाटक को 'दृश्यकव्य' कहते थे, इसका एक और नाम था 'रूपक'। वर्तमान काल में हम 'रूपक' शब्द का जिस अर्थ में व्यवहार करते हैं, उस अर्थ में वे इसका व्यवहार नहीं करते थे। गठन के तारतम्य के अनुसार इस रूपक को दो भागों में विभक्त कर उन्होंने एक भाग को कहा 'रूपक' और दूसरे को कहा 'उपरूपक'। 'रूपक' और 'उपरूपक' को भी उन्होंने विभाजित किया और बताया कि 'रूपक' दस प्रकार के हैं और उपरूपक अठारह प्रकार के। इन अठारह (१८) प्रकार के उपरूपकों में कुछ इस युग में वे ही हैं जिन्हें हम गीतनाट्य या नृत्यनाट्य कहते हैं। 'रूपक' और 'उपरूपक' का व्यापक विकास मुसलमान-पूर्व युग में ही अधिक हुआ। मुसलमान युग में उसकी अवनति हुई एवं अग्रेज-युग के साथ-साथ हम इनका व्यवहार भूलने लगे। अतः हमारी धारणा है कि उस 'रूपक' और 'उपरूपक' का हूबहू नमूना आज भारत में प्रचलित नहीं है, किन्तु ऐसा कहा जा सकता है कि सब प्रकारों का प्रचलन न होते हुए भी कुछ-कुछ नमूने विभिन्न प्रदेशों में प्रच्छन्न रूप में प्रचलित हैं।

यहाँ यह बता देना आवश्यक है कि गीतनाट्य अर्थात् गान-बहुल नाटक की बात ही मैं कर रहा हूँ, लिखित नाट्य की नहीं।

दृश्यकव्य अर्थात् 'रूपक और उपरूपक' की ठीक आलोचना करने पर समझा जाता है कि जितनी प्रकार की पद्धतियों में अभिनय हो सकता है, उस दृष्टि से किसी प्रकार की चेष्टा में त्रुटि प्राचीन गुणियों में नहीं थी। प्राचीन नियम के अनुसार सब प्रकार के उपरूपकों में नाच या नाच के अभिनय का विशेष प्राधान्य था। नाच के बिना उपरूपक अभिनीत होगा, यह बात हमारे पूर्वपुरुष जैसे सोच भी नहीं सकते थे। इस कारण ही हमारे देश के प्राचीन सभी प्रकार के उपरूपकों या गीतनाट्यों के गानमात्र के साथ नाच में अभिनय किया जाता था—जो आज भी होता है। सम्भवतः इसीलिए प्राचीन पंडितों ने संगीत की व्याख्या करते हुए कहा है—नाच, गान और वादन जहाँ एक रूप में मिश्रित हुए हैं, उसी को 'संगीत' कहा जाता है।

प्राचीन भारत में गान और नाच को गीतनाट्य में इतना बड़ा स्थान क्यों दिया गया, यह सोचने का विषय है। हृदयावेग हम साधारण भाषा में जितने सुन्दर ढंग से अभिव्यक्त कर सकते हैं, कविता के छन्द में वह और भी सुन्दर बन पड़ता है, रागिनी में निबद्ध गान का रूप लेने पर वह अधिक मर्मस्पर्शी हो जाता है। नाटक में साधारण भाषा के साथ अभिनय अच्छा अवश्य लगता है, किन्तु जब उस भाषा को 'सुर' के माध्यम से सुनते हैं

तो वह अभिनय और भी अच्छा लगता है। मन को सर्वाधिक आकृष्ट तब करता है, जब वह देहछन्द की नृत्यभंगिमा में रूप लेता है। इसीलिए भारतीय आदर्श के अनुसार गान के बिना नाच नहीं है, पुनः, गान जहाँ है वहाँ नाच होगा ही। वर्तमान काल में देश में उपरूपक या गीतनाट्य किस प्रकार का है, अब उसका परिचय दिया जाए।

जिस नाटक में अभिनेता-अभिनेत्री के सवादों के बीच-बीच में प्रचुर गान हो, वह एक प्रकार का गीतनाट्य है। दक्षिण भारत के कर्नाटक-प्रदेश में प्रचलित 'यक्षगान' नामक प्राचीन नृत्याभिनय में उसका परिचय मिलता है। बंगाल के गत युग के यात्राभिनय में एव गुरुदेव द्वारा रचित 'शारदोत्सव', 'फाल्गुनी', 'अचलायतन', 'तासेर देश' प्रभृति गीतनाट्य ठीक यक्षगान के समान न होते हुए भी उनमें गान का प्राधान्य है। इन सब नाटकों के गान सुनकर स्पष्ट समझा जाता है कि नाटक में केवल सुर-माधुर्य के लिए ही गान नहीं रखे जाते, बल्कि सामान्य भाषा में जो भाव स्पष्ट रूप से अभिव्यक्त नहीं होते, गानों द्वारा उस अभाव की पूर्ति की जाती है। कहना न होगा कि प्राचीन नाटक के साथ अभिनय-पद्धति में यथेष्ट पार्थक्य अवश्य है।

और एक प्रकार का गीतनाट्य है, जिसमें अभिनेता-अभिनेत्री साधारण भाषा में सवाद नहीं बोलते। एक सूत्रधार नाटक की घटना और विषयवस्तु को साधारण भाषा में दर्शकों के समक्ष स्पष्ट करता है, अभिनेता केवल गानों के साथ अभिनय करते हैं। एक समय था जब सूत्रधार ही नाच में, गान में, सवाद में, सभी में प्रधान अंश ग्रहण करता था। सूत्रधार परिचालित गीतनाट्य के साथ आसाम के वैष्णव-सम्प्रदाय के 'अकियानाट' नाटक, बंगाल के प्राचीन और अधुना अप्रचलित 'कालीय दमन' यात्रागान, दक्षिण भारत के आन्ध्रप्रदेश में प्रचलित 'कुचिपुडी' ब्राह्मणों के अभिनय एव गुरुदेव के 'शापमोचन' और 'शिशुतीर्थ' गीतनाट्य-पद्धति का काफी मेल है।

गुरुदेव द्वारा रचित 'वसन्त', 'ऋतुरग', 'नवीन' और 'श्रावणगाथा' और एक पद्धति के गीतनाट्य हैं। कुछ पूर्णांग गानों की बात सोचकर ही नाटक का परिवेश तैयार किया गया है। गानों को एक मूल भावसूत्र में ग्रथित कर दर्शकों के सामने रखने की इच्छा से ही यह नाटकीय आयोजन है। यहाँ कहानी के लिए नाटक नहीं, गानों को सजाने के लिए नाटक है।

एक पद्धति का गीतनाट्य है जिसका शुरु से अन्त तक समस्त कथोपकथन रागिनीयों में निबद्ध है। यूरोप में इस पद्धति के नाटक का प्रचलन बहुत अधिक है। उनकी भाषा में इसे 'ऑपेरा' कहा जाता है। इस पद्धति का पूर्णांग गीतनाट्य दक्षिण भारत के केरल और तमिलो में आज भी प्रचलित है। गुरुदेव ने स्वयं इस पद्धति के कुल छह गीतनाट्य की रचना की थी, यौवनकाल में तीन, जीवन के अन्तिम दस वर्षों में बाकी तीन। अर्थात् गुरुदेव के जीवन में नाटक-रचना का आरम्भ गीतनाट्य से हुआ, नाटक-रचना की समाप्ति भी की गीतनाट्य से। नाटकों के नाम हैं—'वाल्मीकि प्रतिभा', 'कालमृगया', 'मायार खेला', 'चित्रागदा', 'श्यामा' और 'चण्डालिका'।

अतः देखा जाता है कि गुरुदेव ने कुल मिलाकर छह प्रकार के गीतनाट्य की रचना

की थी, प्रथम वर्ग में हैं 'वाल्मीकि प्रतिभा', 'कालमृगया' और 'मायार खेला'। द्वितीय वर्ग में हैं 'अचलायतन', 'शारदोत्सव', 'फाल्गुनी', 'अरूपरतन' और 'तासेर देश'। तृतीय वर्ग में है 'वसन्त', 'श्रावणगाथा'। चतुर्थ वर्ग के गीतनाट्य हैं 'ऋतुरग', 'सुन्दर' और 'नवीन'। पंचम वर्ग में है 'शिशुतीर्थ' और 'शापमोचन'। और अन्तिम अथवा षष्ठ वर्ग में है 'चित्रागदा', 'श्यामा' और 'चण्डालिका'।

प्रथम वर्ग के गीतनाट्य ऑपेरा के आदर्श से रचित है। 'शारदोत्सव' प्रभृति नाटको की रचना प्रचलित यात्रा के आदर्श से की गई। 'वसन्त', 'श्रावणगाथा' पूर्ण गीतनाट्य होते हुए भी इस पद्धति के पहले के गीतनाट्य के समान बिल्कुल नहीं है। वसन्त या वर्षाऋतु के कुछ लिरिक गानों को एक मूल भावसूत्र में सजाकर गानों को कभी साधारण अभिनय-भगिमा में, कभी नाच की भगिमा में रूप देने की चेष्टा की गई है। एक के बाद एक गान के साथ भावगत योग कायम करने के लिए राजसभा सजाकर नाटकीय परिवेश की रचना की गई। राजा, मंत्री, सभासदों सहित जैसे ऋतु-उत्सव में बैठे हैं। राजा, राजकवि, नटराज इत्यादि के परस्पर सवाद के माध्यम से एक गान से अन्य एक गान का योग प्रस्थापित किया गया है। 'ऋतुरग' और 'नवीन' प्रायः एक ही हैं, ऋतुओं के गान ही यहाँ मुख्य हैं, किन्तु राजसभा इनमें नहीं है। गुरुदेव स्वयं गान, आवृत्ति, पाठ में प्राचीन नाटक के सूत्रधार के समान एक गान के साथ अन्य गान के योगसूत्र की रचना कर गए थे। इसकी पृष्ठभूमि में कोई कहानी नहीं है। 'शिशुतीर्थ' और 'शापमोचन' गीतनाट्य उपरोक्त किसी गीतनाटक के समान नहीं हैं। इन दो नाटकों की कहानियों को ठीक कर उनके भावों से मेल खानेवाले पूर्व-रचित कई गान कहानी की गति कायम रखने के उद्देश्य से इनमें बिठा दिए गए थे। गुरुदेव प्राचीन सूत्रधार के समान बीच-बीच में कहानी साधारण भाषा में पढ़ कर सुनाते थे। अंतिम गीतनाट्य—'चित्रागदा', 'श्यामा' और 'चण्डालिका' पूर्णांग गीतनाटक हैं, गानों में ही पूरे सवाद हैं, किन्तु अभिनेता गान नहीं गाते, वे नाच की भगिमा में अभिनय करते चलते हैं। गायक-दल रगमच के पीछे बैठकर गायन करते हैं। किन्तु 'चित्रागदा' में कुछ आवृत्तियाँ हैं, जो कहानी के एक भाव का अन्य भाव के साथ सम्बन्ध स्थापित करती हैं।

गुरुदेव के जीवन में कुछ कला-सृष्टि स्वतः-प्रवर्तित, स्वतः-स्फूर्त थीं। इस प्रकार की कलासृष्टि ने कभी रूप लिया, कभी लुप्त हो गई। वे सब जैसे गुरुदेव के अन्तरतर के अन्य किसी मानव की सृष्टि थीं, गुरुदेव उपलक्ष्य के समान थे। वे शिल्प हैं कविता, गान और छवि। उनका अन्य सभी सर्जन इस प्रकार स्वतः-प्रवर्तित नहीं है, बाहर के तकाजे के कारण उनकी रचना हुई है। प्रायः सभी गीतनाट्य या नृत्यनाट्य इसी प्रकार के बाहर के तकाजे के कारण रचित हैं।

यौवनकाल में जोडासोंको निवास पर 'विद्वज्जन-समागम' सभा के प्रयोजन से उन्होंने 'वाल्मीकि प्रतिभा' और 'कालमृगया' लिखे। 'सखी समिति' की माग को ध्यान में रखकर 'मायार खेला' लिखना पड़ा। शान्तिनिकेतन के विद्यालय में छात्रों एवं छात्राओं की सर्वांगीण शिक्षा की सहायता की दृष्टि से गुरुदेव ने 'शारदोत्सव' से शुरू कर कई गीतनाट्य और

नृत्यनाट्य लिखे। 'वाल्मीकि प्रतिभा' और 'मायार खेला' के समय में नाच नहीं था, इसीलिए नृत्य की सहायता से अभिनय प्रस्तुति का प्रयास नहीं किया गया। उस समय में साधारण भगिमा में अभिनय करने की ही प्रथा थी, इसीलिए गान के साथ अभिनय किया गया। 'शारदोत्सव' से 'फाल्गुनी' तक शान्तिनिकेतन में बालको का युग था। इसी कारण उस समय उन्होंने नारीवर्जित गीतनाट्य ही लिखे। इनके गानों में सहज छन्द की अगभगिमा थी, उसे कुशलता से निष्पन्न नाच नहीं कहा जा सकता। जबसे शान्तिनिकेतन में युवतियों का प्रवेश शुरू हुआ एव नाच की शिक्षा शुरू हुई, तबसे गान के साथ नृत्य में अभिनय का प्रयास देखा गया। वह नाच जब अधिक उन्नत हो गया, तब पूर्णांग गीतनाट्य उपयुक्त लगने के कारण नृत्यनाट्य ने रूप लिया। मूलतः उन्होंने अपने जीवन के यौवनकाल में गीतनाट्य रचना की जो अभिज्ञता प्राप्त की थी, वही गीतनाट्य विविध प्रकार की अभिव्यञ्जना के माध्यम से नाच के युग में नृत्यनाट्य में परिणत हुआ है। पूर्णांग गीतनाट्य रचना की प्रेरणा उन्हें प्रथम बार ऑपेरा-संगीत से मिली थी। शान्तिनिकेतन के जीवन में गीतनाट्य की रचना अपने स्वतंत्र रूप में हुई। जीवन के शेषकाल में उन्होंने बीते जीवन की अभिज्ञता का आधार लेकर और यहाँ के नृत्य-अनुशीलन की सुविधा के लिए नृत्यनाट्य की रचना की है।

गुरुदेव के पूर्णांग गीतनाट्य या नृत्यनाट्य उनकी संगीत-प्रतिभा का एक बड़ा पक्ष है। इस मार्ग पर वे बंगाल में अद्वितीय हैं। गुरुदेव के जीवनकाल में बंगाल के अन्य किसी संगीतकार को इस क्षेत्र में सक्रिय होते नहीं देखा गया। गीतनाट्य की रचना में सृष्टि-क्षमता की जो आवश्यकता है, सम्भवतः वह अन्य किसी में नहीं थी। गुरुदेव यदि अन्य प्रकार के गान न लिखकर केवल इन गीतनाट्यों की रचना ही कर जाते, तो 'सुर' स्रष्टा के रूप में बंगाल में वे श्रेष्ठत्व का आसन प्राप्त करते। ये गीतनाट्य बंगाल के इस युग के संगीत-जगत् में युगान्तरकारी सृष्टि हैं।

नृत्यनाट्य का अभिनय

गुरुदेव के नृत्यनाट्य पर अंग्रेजी भाषा में लिखित एक प्रबन्ध देखने में आया। लेखिका स्वयं एक गुणी नृत्यागना हैं एवं उन्होंने गुरुदेव का आशीर्वाद भी पाया है। किन्तु देखा जाता है कि गुरुदेव के नृत्यनाट्य विषय में उनका लिखित अभिमत गुरुदेव के चिन्तन और कर्म के साथ बिल्कुल मेल नहीं खाता। मैं समझता हूँ कि उनके इस लिखित अभिमत को लेकर कुछ विवेचन की आवश्यकता है। लेखिका लिखती हैं

"In Chitrangada, the Manipuri technique appeared at its best "

‘श्यामा’ नृत्यनाट्य के सम्बन्ध में उनका मत है

"Apart from the group dances which are generally in the Manipuri style, we find Bajrasena dancing in Bharat-Natyam and Kathakali style, the watchman rendering their part in Kathakali technique while Uttiya exhibited his proficiency in the Kathaka style To some, this exhibition of the three techniques in one play is a great achievement For me, however, they seem to be artificially pushed in, disturbing the atmosphere of Tagore's play Imagine the dance of the guards jumping and dancing all over the stage preparing to kill Uttiya, who is silently waiting for the last moment of his life Then again, imagine the character of Uttiya a dreamer, a sensitive youth filled with the youthful joy of his love for shyama dancing in the technicalities of Kathak styles to me Tagore's dramas and characters—the whole atmosphere of his plays—have an aesthetic appear and cannot form a platform for exhibition of various techniques "

यहाँ उन्होंने अपना मतामत व्यक्त करते हुए खुले रूप में गुरुदेव की चिन्तनधारा या कार्यपद्धति को अस्वीकार किया है, जिसे वे सम्भवतः समझ नहीं सकी हैं।

पहले ही यह बता देना आवश्यक है कि गुरुदेव के नृत्यनाट्य यद्यपि नाच के आंगिकाभिनय के लिए थे, किन्तु इन नाटकों के माध्यम से वे जिस रस की अभिव्यजना चाहते थे, वही उनका मुख्य पक्ष था। नृत्य की सहायता से जो वह अभिनय करेंगे, उनका मुख्य काम उस नाटकीय रस को यथासम्भव दर्शकों के समक्ष परिस्फुट करने का प्रयास करना होगा। इन सब नाटकों के नर्तक व्यक्तिगत रूप से कितने बड़े नर्तक हैं या वे

नृत्याभिनय मे कितने दक्ष हैं, यह बड़ी बात नहीं है। यहाँ देखने, या परिलक्षित करने की बात यह होगी कि छोटे-बड़े सभी मिलकर समग्र नाटक के रस को ठीक ढग से प्रस्फुटित कर सकते हैं या नहीं।

इस प्रकार का एक आदर्श सामने रखकर ही शुरू से आखिर तक गुरुदेव का काम चलता आ रहा है। नृत्यनाट्य के समय भी देखा गया है कि गुरुदेव के अपने नृत्यनाट्य के लिए या अपने गानों के साथ नाच के लिए आवश्यकतानुसार जिस पद्धति के नर्तक या नर्तकियाँ उपलब्ध हुई हैं, उसका ही उन्होंने अपने नृत्यनाट्य मे या अपने गानों के नाच के लिए व्यवहार किया है, किन्तु उनका ध्यान सर्वदा इस बात पर रहता था कि नाच मे प्रयुक्त तकनीक कोई भी हो, नृत्यनाट्य या गान के रस की निष्पत्ति का भार उन पर पडा है और उसकी ठीक अभिव्यजना हो रही है या नहीं।

ई १९२६ मे 'नटीर पूजा' मे श्रीमती का नाच मणिपुरी शैली मे रचित हुआ। उस नाच ने उस समय प्रत्येक दर्शक का मन आकृष्ट किया था। किन्तु ई १९३१ मे गुरुदेव के ७०वे जन्मोत्सव के समय पुन 'नटीर पूजा' के अभिनय की जब बात उठी, तब गुरुदेव ने निर्देश दिया कि श्रीमती के नाच की रचना पूर्णतया नए ढग से की जाए। इस बार ही पहली बार मणिपुरी शैली के साथ कथकली शैली का मिलन हुआ। नए ढग से रचित इस नाच का गुरुदेव ने अनुमोदन किया और इसे कलकत्ता के रगमच पर भी दिखाया गया। नाच नवीन पद्धति से रचित होते हुए भी गान के भावों के साथ उसका मेल बैठा था, इसीलिए गुरुदेव ने उसका समर्थन किया था। नवीन तकनीक मे रचित होते हुए भी वह भाव का अनुगत था।

ठीक इसी समय कलकत्ता मे 'शापमोचन' का मचन हुआ। राजा के रूप मे एक विदेशी-रूसी लोकनृत्यविशारद ने नृत्य मे अभिनय किया था। उन्होंने रूसी लोकनृत्य-पद्धति मे ही अभिनय किया था एवं गुरुदेव के आग्रह पर ही यह सम्भव हो सका था। उस पद्धति मे 'शापमोचन' के राजा का अभिनय किसी को भी अशोभन नहीं लगा, क्योंकि वे नाटक के रस की अभिव्यजना मे सफल रहे थे। किन्तु उसके बाद यह 'शापमोचन' नृत्यनाट्य भारत के विभिन्न अचलो और सिंहलदेश मे कई बार अभिनीत हुआ है। राजा की भूमिका का तब निर्वाह पूर्णतया देशी धारा की नृत्यपद्धति मे हुआ है, किन्तु गुरुदेव ने उस अभिनय की भी प्रशंसा की है। उन्होंने जो चाहा था, वह उस नृत्यपद्धति के माध्यम से मिल गया।

ई १९३१ मे 'झूलन' नामक कविता की आवृत्ति के साथ श्रीमती ठाकुर ने पहली बार नाचकर दिखाया। गुरुदेव ने स्वयं उस नाच के साथ आवृत्ति की। नाच की रचना यूरोप की नवीन धारा के प्रभाववादी (impressionist) नाच की पद्धति मे की गई थी। कविता की आवृत्ति के साथ इस पद्धति का नाच बंगाल मे पहला था। इस नाच को देखकर सभी मंत्रमुग्ध हो गए थे। ई १९३६ मे कलकत्ता के रगमच पर 'झूलन' कविता की आवृत्ति के साथ और एक बार नृत्याभिनय हुआ। इस बार भी गुरुदेव ने स्वयं आवृत्ति की थी। जिस बंगाली कलाकार ने नृत्य किया था, गुरुदेव ने उसके साथ आवृत्ति कर उसे तैयार किया था। वह नाच सिंहल देश की कैण्डी नाच-पद्धति मे तैयार किया गया था। उसमे

भारतीय-शैलियों, यथा मणिपुरी और कथकली की सामान्य झलक थी। गुरुदेव इस नाच से इसलिए खुश हुए थे कि कविता के भाव के साथ नाच का सामंजस्य था।

ई १९३८ में 'श्यामा' नृत्यनाट्य में प्रथम बार कथक नृत्य का समावेश हुआ। एक अबगाली छात्रा आशा ओझा, जो कथक नृत्य में दक्ष थी, उस समय शान्तिनिकेतन में थी। उसका नाच देखकर गुरुदेव खुश हुए एवं गुरुदेव की इच्छानुसार ही उसे उत्तीय की भूमिका करने के लिए कहा गया। इस छात्री ने कथक नृत्य-पद्धति में उत्तीय चरित्र का अभिनय किया और सभी को मुग्ध किया। गुरुदेव स्वयं भी उसके नृत्य और अभिनय से बहुत खुश हुए थे। कथक नृत्य का इस दर्जे का उपयुक्त शिल्पी शान्तिनिकेतन में आशा के बाद और कोई नहीं था, इसीलिए इसके बाद गुरुदेव की नृत्यधारा में इस नृत्य का व्यवहार नहीं किया गया।

ई १९३६ में पहली बार जब 'चित्रागदा' अभिनीत हुआ, तब उसमें मणिपुरी-पद्धति की प्रधानता थी। उसके साथ कथकली और लोकनृत्य की कुछ भूमिकाएँ मिलाई गई थी। किन्तु बाद में कथकली का उपयुक्त शिक्षक मिल जाने के पश्चात् अर्जुन की भूमिका में अन्यान्य नृत्य-शैलियों के साथ कथकली नृत्य-पद्धति को कुछ अधिक प्रधानता मिली। अन्यान्य नारी-चरित्रों में अनेकशः उस पद्धति का प्रभाव कुछ अधिक बढ़ गया। इस प्रकार के कई बार के परिवर्तन गुरुदेव की सम्मति से ही हुए हैं। इस प्रकार के और भी कई निदर्शन हैं, किन्तु उनके उल्लेख की आवश्यकता नहीं है। उपरोक्त कुछ घटनाओं से यह स्पष्ट समझा जाता है कि नाच की कोई भी तकनीक गुरुदेव के नृत्यनाट्य के लिए अशोभन नहीं, यदि उस नाच में भावाभिव्यजना की क्षमता है। यह है गुरुदेव का मत। विविध छन्दोबद्ध नृत्य का भी उसमें समावेश होता है, किन्तु वह भावानुयायी होना चाहिए। केवल नृत्यछन्द में दक्षता दिखाने के उद्देश्य से भावप्रकाश के विपरीत किसी भी नृत्यभूमिका को उनके नृत्यनाट्य में स्थान नहीं मिला। गुरुदेव के नृत्यनाट्य में अन्यान्य क्लासिकल नाच के समान भावहीन नृत्यछन्द की पारदर्शिता दिखाने का प्रयास नहीं रहता, इसलिए कुछ लोग उसे गुरुदेव के नृत्यनाट्य का एक बड़ा अभाव मानते हैं, यह दुःख की बात है।

१३६५ बगाब्द (ई १९५८)

मन्त्रगान

‘सुर’ के राज्य में विचरण करने की क्षमता गुरुदेव की कितनी सहज थी, सस्कृत मंत्रों के स्वर-संयोजन से उसका प्रमाण उन्होंने दे दिया है। काशी के पंडित जिस ढंग से सस्कृत मंत्रों की आवृत्ति करते हैं, उसे सभी ने सुना होगा। गुरुदेव स्वयं भी आवृत्ति के समय उसी पद्धति का अवलम्बन करते थे। यह आवृत्ति केवल तीन ‘सुरों’ में ही होती है। इस ‘सुर’ को किसी रागिनी रूप में नहीं माना जा सकता। भावभगीगीतादि के साथ वेदपाठ के समय पाठक सस्कृत मंत्रों की ‘सुर’ में आवृत्ति करते हैं, उसकी भी परिधि कम है। बड़े हिन्दुस्थानी गायक को ध्रुपद की रागिनी और ताल में सस्कृत-मंत्र गाते सुना है। कीर्तन में भी धारा परिलक्षित हुई। सामवेद की प्राचीन प्रथा से मन्त्रगान के नियम आज भी दक्षिण भारत में प्रचलित हैं।

गुरुदेव ने सामाजिक उपासना में व्यवहार के उद्देश्य से प्रथम बार निम्नलिखित कुछ वेदमंत्रों को ‘सुर’ में बिठाया था, इसके पूर्व उनके पिता और अन्यो ने भी मंत्रों को गान का रूप दिया था

‘तमीश्वराणां परमं महेश्वर’, ‘यदेमि प्रस्फुरन्निव धृतिर्नध्नातो’, ‘य आत्मादा बलदा यस्पविश्व’, ‘शृण्वन्तु विश्वे अमृतस्य पुत्रा’, ‘सगच्छध्वम् सवदध्वम्’ और ‘ऊषो वाजेण वाजिनि प्रचेता’।

इन मंत्रों में पहले पाँच मंत्रों को गुरुदेव ने यमन-भूपाली मिश्रित रागिनी में निबद्ध किया था और अन्तिम को भैरवी में। किन्तु गान के समान ताल में निबद्ध कर इनकी गति की स्वाधीनता खर्व नहीं की। इन मंत्रों के ह्रस्व-दीर्घ स्वरों के नियमों का पालन करते हुए मन्त्रपाठ के समय जो छन्द बनता है, उसी छन्द के अनुसार रागिनी का संयोजन किया गया है। सुनने में सम्भवतः यह कुछ-कुछ हिन्दी गान के आलाप के समान लगेगा, किन्तु ‘सुर’ के गठन में विदेशी चर्च-संगीत का स्पष्ट रूप से अनुभव किया जाता है।

इसके बाद ‘नटीर पूजा’ और ‘चण्डालिका’ नाटकों के लिए उन्होंने पाँच मंत्रों को स्वरबद्ध किया

भैरवी

ॐ नमो बुद्धाय गुरवे

नमो धर्माय तारिणे

नम सदाय महत्तमाय नम।

बिहारा

नमो नमो बुद्ध दिवाकराय
नमो नमो गोतम चन्दिमाय
नमो नमो नन्त गुणनवाय
नमो नमो साकिय नन्दनाय ।

काफी

उत्तमगेन वन्देह पादपसु-वरुत्तम
बुद्धे यो खलितो दोसो बुद्धो खमतु त मम ॥

मिश्र रामकली

नत्थिमे सरण अज्ज बुद्धो मे सरण वर
एतेन सच्चवज्जेन होतु मे जय मगल ॥

मिश्र रामकली

बुद्धो सुसुद्धो करुणा महान्नवो
यो चन्त सुद्धव्वरज्जान लोचनो
लोकसस् पापुपकितेस घातको
वन्दामि बुद्धम् अहमादरेण त ॥

इन मन्त्रों को जिस प्रकार स्वरबद्ध किया गया है, उसमें पूर्वोक्त मन्त्रों के समान धीर, गाम्भीर्य नहीं है, इनमें आवेगमय कोमल करुणता प्रस्फुटित हुई है। बुद्ध के वदना-गान के हिसाब से मन्त्र अत्यन्त प्राणस्पर्शी हुए हैं। गुरुदेव ने अन्तिम बार वेद के उषा-स्तव को 'सुर' में निबद्ध किया। इस गान के सम्बन्ध में मैंने अन्यत्र लिखा है।

पहले जिन वैदिक मन्त्रों का उल्लेख मैंने किया है, वे कलकत्ता के सभी ब्राह्मणसमाज में विशेष प्रचलित हैं, कहीं गान के 'सुर' में, कहीं साधारण मन्त्र के समान पाठ होता है। 'सुर' में गाते समय गायक प्रायः साधारण गान के ताल से इसमें छन्द प्रदर्शित करते हैं। गुरुदेव स्वयं इस पद्धति का अनुमोदन नहीं करते थे। शान्तिनिकेतन में उन्होंने कभी वैदिक मन्त्रों या पाली मन्त्रों का इस प्रकार गान नहीं करवाया। वे मानते थे कि मन्त्र के अपने छन्द की जो गति है, उसे नष्ट कर मन्त्र-पाठ करना या गाना उसे प्राणहीन करना होगा।

जीवन के शेष काल में गुरुदेव की इच्छा थी कि कालिदास के शकुन्तला को नृत्यनाट्य में परिणत किया जाय एवं यथासम्भव सस्कृत श्लोक रखकर उन्हें स्वरबद्ध किया जाय, जिस प्रकार 'चण्डालिका' के गानों की रचना की गई। अस्वस्थता के कारण उनकी यह इच्छा अपूर्ण ही रही। आज ऐसा लगता है कि यदि वे यह रचना पूर्ण कर जाते तो भारतीय सगीत जगत् में हम सम्भवतः और एक दुःसाहसिक परीक्षण का परिचय प्राप्त करते।

कुछ तथ्य

गुरुदेव की रचना और जीवन के सम्बन्ध में, उनकी दिनचर्या के सम्बन्ध में तथ्य जानने के लिए भी देशवासियों के कौतूहल की सीमा नहीं है। उनकी गान-रचना के सम्बन्ध में भी कई लोगों के इसी प्रकार के कौतूहल का परिचय मिला है। 'कौन-सा गान/क्या सोचकर, किस उपलक्ष्य में रचा गया, इस सम्बन्ध में जानने के लिए कई लोग उत्सुकता दिखाते हैं।

कौन-सा गान उन्होंने क्या सोचकर लिखा, इस प्रश्न का उत्तर सभी गानों को लेकर देना बिलकुल असम्भव है। काव्यसृष्टि का गभीर स्रोत कहाँ है, यह भी इस आलोचना के बहिर्भूत है। किन्तु उनके कई गान किसी घटना को उपलक्ष्य मानकर रचित हैं, कई गान अभिनय की आवश्यकता के लिए रचित हैं, यह विवरण भी रवीन्द्र-संगीतानुरागियों के लिए कुतूहल-उद्दीपक हो सकता है।

'नटराज' गीताभिनय के आधे से अधिक गानों की रचना उन्होंने गीताभिनय की माँग को देखते हुए, प्रत्येक ऋतु का रूप अभिनय में प्रस्फुटित करने की इच्छा से की। अभिनय के तकाजे के कारण उन्होंने एक दिन में पाँच-छह गानों की भी रचना की है। नाच का पूर्वाभ्यास कराते समय सम्भवतः उन्होंने महसूस किया है कि दो नाच के बीच कुछ अवकाश की आवश्यकता है, उसी समय उन्होंने एक छोटा गान लिख डाला। 'नटराज' के नमस्कार के प्रायः सभी गान इसी प्रकार लिखे गए। 'नवीन' नाटक के कई गानों की रचना भी इसी प्रकार हुई। नृत्यनाट्य में भी देखा गया है कि अभिनय के लिए या नाच की सुविधा के लिए उन्होंने कई गानों की रचना की है। वर्षाभिमल या वसन्तोत्सव के समय उन्हें बताया गया है कि 'हमें किस प्रकार के गानों की जरूरत है', इस प्रकार उन्होंने हमें आश्वस्त कर गानों की रचना की है। कई नाटकों के मामले में भी ऐसा ही हुआ है। किन्तु सामयिक आवश्यकता को ध्यान में रखकर गानों की रचना में प्रवृत्त होने के बावजूद गुरुदेव के वे गान उस सामयिक उपयोगिता का अतिक्रम कर सार्वकालिक बन गए हैं। गान के पीछे जो इतिहास है, उसे बिना जाने भी वे गान परवर्ती युग के श्रोतकों के लिए अनुपयोगी नहीं होंगे। इस प्रकार के कुछ गानों की रचना का इतिहास यहाँ लिखा जा रहा है

१३३६ बग़ाब्द (ई १९२९) में जब यतीनदास ने लाहौर जेल में अनशन का व्रत लिया, यह बात सभी को स्मरण है; मृत्युप्रण के उनके सकल्प ने भारतवासियों को उद्वेलित कर दिया था। इस प्रकार के वेदनादायक वातावरण में 'तपती' लिखा गया। आश्रमवासियों को

गुरुदेव उसका पूर्वाभ्यास करा रहे थे। अतः यतीनदास की मृत्यु हो गई। यह सवाद जब शान्तिनिकेतन पहुँचा, उस दिन गुरुदेव को जो दुःख, वेदना हुई थी, उसकी तुलना नहीं है। सन्ध्या के समय 'तपती' का पूर्वाभ्यास बन्द न करने की बात हुई, किन्तु वे बार-बार अपने पाठ का सूत्र भूलने लगे, कई बार प्रयास करने पर भी उस सूत्र को किसी भी प्रकार ठीक नहीं रख सके, अन्यमनस्क हो गए। अन्ततः पूर्वाभ्यास बंद कर दिया गया। उस रात को ही उन्होंने लिखा यह गान—'सर्व खर्वतारे दहे तव क्रोधदाह'। इस गान को बाद में 'तपती' नाटक में शामिल किया गया। यह गान उनके अन्तर की तीव्र वेदना का प्रकाश है, आज यह बात सम्भवतः कई लोग नहीं जानते, इस तथ्य को जान लेने पर यह गान सभी के समक्ष अधिक सत्य हो उठेगा।

१३२९ बगाब्द (ई १९२२) में कलकत्ता में विश्वभारती की ओर से वर्षािमगल के आयोजन के उपलक्ष्य में वर्षा के कई नए गानों की रचना की गई थी। हम सब गायक कुछ दिन पूर्व ही कलकत्ता में एकत्र हुए। बड़े जोरों से पूर्वाभ्यास चल रहा था, जोड़ासाँको निवास जैसे गीतों से गूँज रहा था। इसी बीच एक दिन अचानक ठंडी के कारण गुरुदेव का गला बैठ गया, वर्षािमगल में उनकी आवृत्ति आदि ही आकर्षण का केन्द्र था, बैठे गले के कारण गुरुदेव बड़े चिन्तित थे—कई प्रकार की ओषधियाँ खुद खा रहे हैं और हमें भी खिला रहे हैं ताकि हमारा गला न बैठ जाय। गले की उस अवस्था में भी गुरुदेव ने एक गान की रचना की तथा दिनेन्द्रनाथ और हम सब को सिखाया शाम को गाने के लिए। वह गान है—'आमार कठ हते गान के निल भुलाये'।

इसी वर्ष के शुरू में शान्तिनिकेतन में नलकूप की सहायता से जल-पूर्ति इच्छा से एक नलकूप के खनन का काम शुरू हुआ। उस काम को शीघ्र पूरा करने की गरज से देर रात तक काम चलता था। मैंने कई बार देखा है कि ग्रीष्म की छुट्टियों में शान्तिनिकेतन के कई अध्यापक महाशय कूपखनन के इस काम में अक्लान्त परिश्रम कर रहे हैं, कई दिनों तक वे कीचड़ में काम करने वाले कुलियों की सहायता करते रहे। गुरुदेव प्रायः वहाँ उपस्थित रहते थे, जिससे सभी को प्रेरणा मिलती थी। इस उत्साह को और बढ़ाने के उद्देश्य से उन्होंने ज्येष्ठ की चतुर्थी को इस गान की रचना की—'एसो एसो हे तृष्णार जल'।

जब दूसरी बार नलकूप से जलपूर्ति की व्यवस्था सफल हुई, उस समय इस काम का दायित्व जिस बंगाली व्यवसायी ने ग्रहण किया था, उसके अभिनदन की व्यवस्था की गई। नलकूप से जलपूर्ति में सफलता से उत्साहित होकर गुरुदेव ने उस सभा के प्रायः दो घंटे पूर्व एक गान की रचना की—'हे आकाशविहारी नीरदवाहन जल'।

ई १९३७ में गुरुदेव ने अन्तिम बार कलकत्ता में 'वर्षािमगल' का अनुष्ठान किया। उस समय शान्तिनिकेतन में वर्षा के कई गानों की रचना हुई। शान्तिनिकेतन में वर्षािमगल का अनुष्ठान सुन्दर होने के कारण कई लोगों ने गुरुदेव से यह अनुष्ठान कलकत्ता में करने का अनुरोध किया। इस पर गुरुदेव सहमत हो गए और शान्तिनिकेतन के पूर्वाभ्यास का काम जारी रखने का दायित्व मुझे सौंपकर स्वयं किसी काम से कलकत्ता चले गए एवं वहाँ गायिका का दल एकत्र कर उसे गान सिखाने लगे। वहाँ की गायिकाओं का गला

मीठा अवश्य था, किन्तु उनका कठस्वर क्षीण था, इसीलिए पहले दिन एकाकी गान प्रेक्षागृह की अन्तिम पक्ति तक सुनाई नहीं दिया। इस कारण गुरुदेव बहुत दुःखी हुए। रात को निवास पर लौटकर उन्होंने कहा, “इतना परिश्रम किया, किन्तु सब व्यर्थ हो गया”। उसके बाद की उनकी बातों से लगा कि उनके मन में यह धारणा बनी कि रचना की दृष्टि से इस बार गान वैसे अच्छे नहीं बने, इसीलिए श्रोता उनका वैसे उपभोग नहीं कर सके। उन्हें यह समझाने की चेष्टा की गई कि दोष गानों का नहीं, किन्तु गायक-दल के दोष के कारण ऐसा हुआ है, फिर भी वे कहने लगे, “विलम्बित लय के ‘सुर’ के गानों की रचना अधिक की है, वास्तव में जोरदार सशक्त गानों की जरूरत है।” उसी रात एक गान की रचना की, सबको बुलाकर वह गान सिखाया, उसके बाद ही विश्राम करने के लिए गए। इस गान की प्रथम पक्ति है—‘धामाओ रिमिकि-झिमिकि वरिषन, झिल्लिझनक-झन-नन’। गान के माध्यम से उनके मन की उस समय की अवस्था स्पष्टतः अभिव्यक्त हुई है।

‘मरणसागर पारे तोमरा अमर’ गान साधारणतया सभी महापुरुषों के सम्बन्ध में प्रयोज्य होते हुए भी इसकी रचना गुरुदेव के बड़े भ्राता द्विजेन्द्रनाथ की मृत्यु के उपलक्ष्य में की गई। इस गान की बात याद न आने पर वे ‘दादा की मृत्यु के बाद लिखा गया गान’ कहा करते थे। इस प्रसंग में यह बता देना उचित होगा कि उन्होंने कई दिन पूर्व राजा राममोहन राय के मृत्युदिन को याद कर एक धर्मसंगीत की रचना की थी—‘के जाय अमृतधामयात्री’।

कई लोगों की धारणा है कि ‘फाल्गुनी’ नाटक के सभी गानों की रचना नाटक की कहानी को ध्यान में रखकर ही की गई, किन्तु यह धारणा ठीक नहीं है। उस फाल्गुन माह में गुरुदेव ट्रेन से कहीं गए थे, ट्रेन की द्रुत गति ने उनके मन में एक विशेष आवेग की सृष्टि की थी, उस आवेग में ही दो गानों की सृष्टि हुई। एक है—‘चलि गो चलि गो याइ गो चले’, दूसरा है—‘ओ गो नदी, आपन वेगे पागल पारा’। किन्तु ‘फाल्गुनी’ में इन दो गानों को जिस प्रकार शामिल किया गया है, उससे उपरोक्त तथ्य पकड़ में नहीं आता।

१३२९ बगाब्द (ई १९२२) में गुरुदेव जब सिन्धुकाठियावाड का भ्रमण समाप्त कर शान्तिनिकेतन लौटे, तब वे काठियावाड के एक कृषक-परिवार को अपने साथ ले आए थे। उस परिवार की एक बारह-तेरह वर्षीय पुत्री दोनों हाथों में दो जोड़ा मन्दिरा (a kind of small cup-shaped cymbals) लेकर बहुत सुन्दर नाचती थी। गुरुदेव की इच्छा थी कि इस नाच का शान्तिनिकेतन की छात्राओं में प्रचार किया जाए। सभी आश्रमवासियों को दिखाने के उद्देश्य से चैत्र मास के अन्त में उस किशोरी के नाच का आयोजन किया गया। यह नाच देखने के बाद गुरुदेव ने यह गान लिखा था—‘कालेर मन्दिरा ये सदाइ बाजे’।

प्रायः सोलह वर्ष पूर्व, श्रीयुक्त रथीन्द्रनाथ ठाकुर की कन्या नन्दिनी जब शिशु ही थी, तब उसे (नन्दिनी को) गुरुदेव से कहानी सुनने का बड़ा चाव था एवं वह स्वयं अपने मन से कई शिशुसुलभ कथाएँ गुरुदेव को सुनाती। गुरुदेव को हर बार सभी बात स्पष्टतः समझ में नहीं आती, किन्तु उस शिशु के वाक्यालाप को वे उपभोग करते थे। उस समय

नन्दिनी को ध्यान में रखकर उन्होंने एक गान लिखा था—‘अनेक कथा जाओ ये बले कोनो कथा ना बलि, तोमार भाषा बोझार आशा दियेछि जलाजलि’।

नन्दिनी को याद कर उन्होंने इस गान की भी रचना की थी—‘तुमि उषार सोनार बिन्दु प्राणेर सिन्धुकूले’।

१३३३ बगाब्द (ई १९२६) में ‘प्रवासी’ पत्रिका के पच्चीस वर्ष पूर्ण होने के उपलक्ष्य में गुरुदेव ने आशीर्वाद-स्वरूप एक बड़ी कविता लिखी थी—‘परवासी, चले एसो घरे, अनुकूल समीरणभरे’। इस कविता के प्रथम अंश और बीच के अंश को अलग कर, शब्दों का कुछ अदल-बदल कर उन्होंने दो गानों की रचना की। प्रथम गान यमन-कल्याण राग में निबद्ध है और वह है—‘परवासी चले एसो घरे’, और दूसरा अंश मिश्र रामकली में निबद्ध है, उसकी प्रथम पंक्ति है—‘एसो एसो एसो प्राणेर उत्सवे, दक्षिणवायुर वेणुरवे’।

१३२४ बगाब्द (ई १९१७) में दिनेन्द्रनाथ का पाला हुआ एक हरिण अचानक शान्तिनिकेतन से भाग गया, बाद में एक दूरवर्ती ग्राम में सथालो ने उसे मार डाला। इस सवाद से दिनेन्द्रनाथ की पत्नी श्रीमती कमलादेवी बड़ी दुःखी हुई। इस समय उन्हें सात्वना देने के लिए गुरुदेव ने इस गान की रचना की—‘से कोन् वनेर हरिण छिल आमार मने’।

सुना जाता है कि बुद्धगया-भ्रमण के समय उन्होंने वहाँ एक दिन प्रातःकाल यह गान लिखा था—‘एदिन आजि कोन् घरे गो खुले दिल द्वार’। उस समय सम्भवतः उन्होंने भगवान् बुद्ध का ही स्मरण किया था।

चित्रशिल्पी श्रीयुत् असितकुमार हलदर की एक छवि (painting) देखकर गुरुदेव ने गान लिखा—‘एकला बसे एके एके अन्यमने’ एवं उनकी ‘अग्निवीणा’ गोद में लिए सरस्वती की छवि को उपलक्ष्य बनाकर इस गान का उद्भव हुआ—‘तुमि जे सुरेर आगुन लागिये दिले मोर प्राणे’।

शिल्पाचार्य नन्दलाल बसु महाशय की एक छवि देखकर उन्होंने गान लिखा—‘निभृतप्राणेर देवता’।

व्यक्तिगत अनुभूति उनकी रचनाओं में किस प्रकार नैर्व्यक्तिक हो उठी, उनके गानों के अलावा काव्य और नाटक में भी उसके कई उदाहरण मिलते हैं, इस प्रकार का एक उदाहरण उनके एक नाटक की आलोचना के प्रसंग में यहाँ यह सोचकर दे रहा हूँ कि यह विषय कइयो को नया लगेगा। नाटक है ‘डाकघर’। इसकी रचना का स्रोत कहाँ है, यह आलोचना के योग्य है। १३४६ बगाब्द (ई १९३९) में उन्होंने एक बार तीन-चार महीनों तक इस नाटक का पूर्वाभ्यास कराया था, उस समय अधुना प्रसिद्ध इस गान की रचना हुई—‘समुखे शान्तिपारावार’। उस समय एक दिन उन्होंने कहा था कि उनकी मृत्यु होने में तो अधिक देरी नहीं, यद्यपि यह अमल की मृत्यु का गान है किन्तु उनकी मृत्यु पर भी हम इसका प्रयोग कर सकेंगे।

वस्तुतः पूरा ‘डाकघर’ नाटक उनकी अपनी मृत्यु-कल्पना के अलम्बन से लिखा गया। १३२२ बगाब्द (ई १९१५) के पौष मास में गुरुदेव ने सभी आश्रमवासियों के समक्ष अपने नाटक के विषय में धारावाहिक वक्तव्य दिए थे। पौष की चतुर्थी के वक्तव्य का विषय

था 'डाकघर'। मेरे पितृदेव स्वर्गीय कालीमोहन घोष महाशय ने अपनी दैनन्दिनी मे उन वक्तव्यो को लिपिबद्ध कर रखा था, उससे कुछ अश मैं यहाँ उद्धृत करता हूँ

“‘डाकघर’ जब मैंने लिखा तब मेरे अन्तर में अचानक आवेग, प्रबल चित्रवृत्ति का संचार हुआ था। तुम लोगो के ऋतु-उत्सव के लिए मैंने नहीं लिखा है। शान्तिनिकेतन की छत पर चटाई बिछाकर पड़ा रहता था। अन्तर मे एक प्रबल आवेग उठा था। चलो चलो बाहर, जाने के पहले तुम्हे पृथिवी की प्रदक्षिणा करनी होगी—वहाँ के लोगो के सुख, दुःख का परिचय प्राप्त करना होगा। उस समय मे विद्यालय के काम मे मैं काफी व्यस्त था। किन्तु अचानक क्या हुआ। रात के दो या तीन बजे अन्धकार मे छत पर आकर मन जैसे अपने पख फैलाने लगा। ‘जाता हूँ - जाता हूँ’ इसी प्रकार की वेदना मन मे जाग उठी। पहले भी मेरे मन मे एक-दो बार वेदना जागी थी। मन मे ऐसा लग रहा था कुछ होगा, सम्भवतः मृत्यु। मेरे मन मे ऐसे आनन्द का संचार हो रहा था कि स्टेशन पर जैसे उछलकर ट्रेन मे चढ़ना होगा। जैसे यहाँ से जा रहा हूँ। बच गया। इस प्रकार जब पुकार रहे हैं तो मेरी जिम्मेदारी नहीं। कहीं जाने की पुकार और मृत्यु की बात, दोनो को मिलाकर, बड़े आवेग से उस चंचलता को भाषा मे ‘डाकघर’ के रूप मे प्रकट किया। मन के भावावेश को एक वाणी मे सवाद द्वारा प्रकाश करना पड़ा। मन मे जो अव्यक्त किन्तु चंचल था, उसे किसी प्रकार का रूप देने पर शान्ति मिलती है। अन्तर की प्रेरणा से मैंने लिखा। इसमे कहानी नहीं है। यह गद्य-लिरिक है। आलंकारिको के मतानुयायी नाटक नहीं, आख्यायिका है। वस्तुतः यह है क्या ? उस समय मेरे मन के भीतर का अकारण चाचल्य दूर की ओर हाथ बढ़ा रहा था, दूर की यात्रा हेतु जो दूर से पुकार रहे थे, दौडकर उन्हें पकड़ने की यह एक तीव्र आकांक्षा है। उस दूर जाने मे रमणीयता है। जाने मे एक वेदना है, किन्तु मेरे मन मे विच्छेद की वेदना उतनी नहीं थी। चले जाने में जो विचित्र आनन्द है, उसी ने मुझे पुकारा था—बहुत दूर है वह अपरिचित, उसके परिचय के माध्यम से उस अनजाने की पुकार, दूर वहाँ उसने मुग्ध कर दिया है, यात्रा वहाँ रमणीय है, कई विस्मृतियों, अपरिचितो के बीच जो आनन्द है, उसने जब अन्तराल, दूर से बाँसुरी बजाकर पुकारा, उस भाव को मैंने अभिव्यक्त किया। नहीं रहूँगा, नहीं रहूँगा, जाऊँगा, जाऊँगा, सभी आनन्द से जा रहे हैं। सभी पुकारते-पुकारते जा रहे हैं और मैं बैठा ही रहा। इस दुःख को, व्याकुलता को अभिव्यक्त करना होगा। यदि यह भाव किसी से पूर्णतया अपरिचित हो तो उसे पहेली कह सकते हो। यदि यह वेदना किसी मे हो, तो वह समझ सकेगा कि इसका मर्म क्या है।”

इस लोक से सुदूर एक अपरिचित लोक मे जाने की प्रेरणा ने उन्हें अपने जीवन के शेषकाल में ‘डाकघर’ के अभिनय के लिए पुनः प्रोत्साहित किया था।

‘डाकघर’ का स्रोत कहाँ है, श्रीमती निझीरिणी सरकार को लिखी गई एक चिट्ठी से इसका पता चलता है। यह चिट्ठी इस नाटक की समसामयिक है, यानी २२ अश्विन १३१८ बंगाब्द (ई १९११) को लिखी गई।

“माँ, मैं दूरदेश जाने के लिए तैयार हो रहा हूँ। वहाँ मेरा कोई उद्देश्य नहीं है, कुछ दिनों से मेरा मन कह रहा है कि जिस पृथिवी पर मैंने जन्म लिया है, उस पृथिवी की एक

बार प्रदक्षिणा कर मैं उससे विदा होऊँगा। इसके बाद और समय तो मिलेगा नहीं। समस्त पृथिवी की नदियाँ, पर्वत, समुद्र एव लोकालय मुझे पुकार रहे हैं—मेरे चारों ओर के क्षुद्र परिवेष्टन से बाहर निकलने के लिए मन उत्सुक हो उठा है। जहाँ मैं दीर्घकाल से काम करता हूँ वहाँ हमारे कर्मों और सस्कारों का उच्छिष्ट मैला दिन-दिन जमा होकर हमारे चारों ओर एक घेरा तैयार करता है। हम जीवनभर हमारे अपने उस घेरे में ही रहते हैं, जगत् में नहीं। अन्ततः बीच-बीच में उस घेरे को चीरकर बृहत् जगत् को देख आने पर समझ पाता हूँ कि हमारी जन्मभूमि कितनी बड़ी है—समझ पाता हूँ कि जेलखाने में ही हमारा जन्म नहीं है। इसीलिए सवपिशा बड़ी यात्रा के पूर्व एक छोटी यात्रा से उसकी भूमिका तैयार करना चाह रहा हूँ—अब से एक-एक कर घेरा तोड़ना होगा, उसी का आयोजन है।”

इस व्यक्तिगत अनुभूति की अभिव्यजना ने बाहर लेखन के माध्यम से इस प्रकार रूप लिया कि तब गुरुदेव के साथ इसका कोई व्यक्तिगत योगसूत्र रखने का उपाय शेष नहीं रहा।

यहाँ यह बता देना उचित होगा कि गुरुदेव ने ‘कोन् आलोते प्राणेर प्रदीप ज्वालिये तुमि धराय आस’ गान अपने पिता की मृत्यु पर लिखा एव ‘केन रे एइ दुयारटुकु पार होते सशय’ गान अपनी बड़ी पुत्री माधुरीलता की मृत्यु के समय लिखा १३२५ बंगाब्द (ई १९१८) में। कई लोगो का विश्वास है कि गुरुदेव ने अपनी पत्नी मृणालिनीदेवी की मृत्यु के बाद ‘आछे दु ख आछे मृत्यु’ गान लिखा था।

१३२९ बंगाब्द (ई १९२२) में शान्तिनिकेतन में वर्तमान श्रीभवन का शिलान्यास हुआ, तब छात्राओं की ‘गर्लगाइड’ तैयार करने की इच्छा से कलकत्ता से एक अंग्रेज महिला को लाया गया था, यह अंग्रेज महिला एक ‘गर्लगाइड’ दल तैयार कर गई। इस दल के लिए गान की जरूरत पड़ी, इसकी पूर्ति ‘अग्निशिखा, एसो एसो’ गान लिखकर की गई। प्रसंगवश कहा जा सकता है कि ‘गर्लगाइड’ का पहले बंगला नामकरण हुआ ‘गृहदीप’, बाद में उसे बदलकर किया ‘सहायिका’। वह दल कुछ दिनों के बाद टूट गया। आजकल यह गान श्रीनिकेतन के वार्षिक उत्सव में प्रदर्शनी के उद्बोधन में प्रदीप जलाते समय गाया जाता है। १३३२ बंगाब्द (ई १९२५) से यह गान ‘गृहप्रवेश’ नाटक के गान के रूप में व्यवहृत होता है।

१३३१ बंगाब्द (ई १९२४) में गुरुदेव जापानी युयुत्सू-मल्ल ताकागाकी को शान्तिनिकेतन ले आए और उन्होंने युयुत्सू-शिक्षा का प्रवर्तन किया। इस सम्बन्ध में देशवासियों को प्रोत्साहित करने के लिए कई स्थानों पर प्रदर्शनी की भी व्यवस्था की गई थी। इन प्रदर्शनियों के उद्बोधनस्वरूप सगीत की रचना हुई—‘सकोचेर विह्वलता निजेरे अपमान’, यह गान सर्वप्रथम १३३८ बंगाब्द (ई १९३१) में कलकत्ता के न्यू एम्पायर रंगमंच पर प्रस्तुत किया गया। अब यह ‘चित्रागदा’ का गान है, और राष्ट्रीय सगीत के रूप में भी उसने स्थान प्राप्त कर लिया है।

१३३१ बंगाब्द (ई १९२४) में दोलपूर्णिमा पर शान्तिनिकेतन में हमेशा की तरह उत्सव आयोजित करने की बात थी। इसके उपलक्ष्य में गुरुदेव ने प्रायः दस-बारह नए गानों की

रचना की थी और यह निश्चय किया गया था कि 'सुन्दर' नाम से नृत्याभिनय सम्पन्न होगा। उस दिन अपराह्न में जब पूरा आयोजन समाप्त हो गया, तब जबरदस्त तूफान के साथ जोरदार वृष्टि हुई, श्रीयुत् नन्दलाल बसु और श्रीयुत् सुरेन्द्रनाथ कर महाशय द्वारा विचित्र ढंग से सज्जित आम्रकुज बिलकुल उलट-पलट हो गया। उस तूफान व वर्षा के समय गुरुदेव ने यह गान लिखा—'रुद्रवेश केमन खेला, कालो मेघेर भुकुटि'। वर्षा के बाद र्वर्तमान पुस्तकागार की ऊपरी मजिल के बड़े लम्बे हाल में देर रात तक गान की मजलिस जमती रही। वहाँ गुरुदेव ने यह नवीन गान स्वयं अकेले ही गाया था। उस वर्ष चैत्रसक्रांति के दिन 'सुन्दर' बड़े ठाटबाट के साथ अनुष्ठित हुआ।

शान्तिनिकेतन के छात्रो एव छात्राओ के लिए रचित 'आमादेर शान्तिनिकेतन' गान के समान श्रीनिकेतन के शिलान्यास के समय कर्मियों और छात्रो के एक साथ गाने के उपयुक्त गान की आवश्यकता को ध्यान में रखकर गुरुदेव ने 'फिरे चल माटिर टाने' गान की रचना की। गान-रचना की तारीख है २३ फाल्गुन, १३२८ बंगाब्द (ई १९२१)।

शान्तिनिकेतन के प्राक्तन छात्र द्वारा वर्णित दो गानो के बारे में यहाँ उल्लेख कर देता हूँ—वसन्तोत्सव की घटना (१३२८—ई १९२१) याद आती है। दिनुबाबू के निवास पर प्रातः काल पूर्वाभ्यास चल रहा है। इसी समय मजुश्रीदेवी (सुरेन्द्रनाथ ठाकुर की कन्या) आ गई। उन्हें देखते ही कवि बोल उठे, "दिनु, यह तो आम की मजुरी आ गई है, तो आम के बोलो के गान मजु ही गाएगी, क्या कहते हो?" उत्तर में दिनुबाबू ने कहा, "हमारे पास तो आम की मजरी नहीं," सहसा कवि को अपनी भूल समझ में आ गई। "क्या हो गया है, नातनी के साथ परिहास ही तो किया है।" किन्तु इस बिलकुल व्यक्तिगत परिहास को केन्द्र कर गुरुदेव शाम को लिखकर ले आए—'ओ मजरी, ओ मजरी, आमेर मजरी'।

"असहयोग आन्दोलन के बाद की घटना। कलकत्ता में खूब धरपकड़ हो रही है। आश्रम में खबर मिली कि वासन्ती देवी को गिरफ्तार किया गया है। इसी प्रकार दुर्देव से कवि चिरकाल ही भारी व्याकुलता बोध कर रहे थे। कवि के नाम एक बेनामी चिट्ठी आई, उसमें लिखा हुआ है—'देश में आग लगी हुई है और आप गान गाते घूम रहे हैं?'—उस समय हमारे गायन की क्लास चल रही थी। संगीत-अध्यापक (प्राक्तन) पंडित भीमराव शास्त्री से कवि ने आकर कहा, 'पंडितजी, मेरे नाम अभियोग आया है कि मैं गान क्यों गाता हूँ? तो, मुझमें तो और कोई गुण नहीं है यह आक्षेप ही बाद में उनकी अननुकरणीय, अप्रतिम भाषा में मूर्त हुआ है

'समय कारो ये नाइ, ओरा चले दले दले

गान हाय जुबे याय कोन् कोलाहले।'"

१३२८ बंगाब्द (ई १९२१) के १८ कार्तिक को लिखित एक चिट्ठी में उन्होंने उस समय के इस मनोभाव का पस्मिन् दिया है—"मुझे बताया गया है कि देश में जब आग लगी हुई है, तब वर्षाभंगल का गान करना अनुचित है एव उस दिन गान-सभा में सजधजकर

जो गायिकाएँ आई थी, उन्होंने इस अग्निकांड में आहुति दी है।”

‘मातृमन्दिर पुण्य अग्न कर महोज्ज्वल आज हे’ गान से कई लोग परिचित हैं। इसका प्रथम रूप ‘बंगाल लैंडहोल्डर्स एसोसिएशन’ में बडौदा के महाराजा गायकवाड की अभ्यर्थना के उपलक्ष्य में रचित था, उसे उद्धृत कर रहा हूँ

रागिनी भूपाली - ताल तेवड़ा ?

बगजननी-मन्दिराग्न मगलोज्ज्वल आज हे!

जय बरोदाराज हे!

शख, बाजह, बाज हे-

जय नृपोत्तम पुरुषसत्तम

जय बरोदाराज हे!

भाषिछे शुन बगवाणी

राजदर्शन पुण्य मानि-

एस हे, नृप, एस हे!

धन्य कर ए देश हे!

एस मगल, एस गौरव,

एस अक्षयकीर्तिसौरभ,

एस तेज सूर्य उज्ज्वल

नाश भारत लाज हे!

राजधर्मे पुण्य कर्मे

लोकहृदये राज' हे!

शख, बाजह, बाज हे-

जय नृपोत्तम पुरुषसत्तम

जय बरोदाराज हे। ?

बसु विज्ञानमन्दिर के उद्बोधन-उत्सव के उपलक्ष्य में इसे गाया गया और इस गान का रूपान्तर हुआ - ‘मातृमन्दिर पुण्य अग्न’, यह गान सुपरिचित है, इसीलिए मैंने इसे उद्धृत नहीं किया है। विख्यात इतालवी पंडित कार्लो फॉरमिकी जब शान्तिनिकेतन के अतिथि होकर आए तब आर्मिकानन में उनकी अभ्यर्थना की गई। उस समय का गान था

१ सर्वत्र दीर्घस्त्व कायम रखते हुए पढ़ना होगा।

२ इस गान के अस्तित्व के सम्बन्ध में देश' पत्रिका में प्रकाशित श्रीयुत् अमलचन्द्र होम के एक पत्र की ओर मेरा ध्यान आकृष्ट हुआ। बाद में मेरे एक बन्धु ने बताया कि यह गान अग्रहायण, १३११ बगाब्द (ई १९०४) के 'बगदर्शन' में प्रकाशित हुआ था। 'बगदर्शन' से यह गान यहाँ उद्धृत किया गया, गान के पाठ, 'सुर', रचना के उपलक्ष्य, और कविता के हिसाब से पाठ की रीति के सम्बन्ध में 'बगदर्शन' में जैसा निर्देश दिया गया है, उसी को मुद्रित किया गया है। श्रीयुत् अमलचन्द्र होम ने सम्प्रति इस गान की एक प्रतिलिपि मुझे भेजी है, उसमें 'एस मगल' के स्थान पर 'एस विक्रम' एवं 'राजधर्मे' के बदले 'ज्ञानधर्मे' पाठ है।

शान्तिमन्दिर पुण्य अगन
 होक सुमगल आज हे
 प्रिय सुहृत्प्रवर विराज हे
 शुभ शख बाजह बाज हे ।
 चिर समुत्सुक तव प्रतीक्षा सफल कर लह प्रेमदीक्षा,
 मालाचन्दने साज हे, शुभ शख बाजह बाज हे ।
 जय जय बुधोत्तम अतिथिसत्तम
 ज्ञानतापसराज हे ॥ जय हे ।
 एस आम्रनिकुजभवने
 शिशिरसचित स्निग्ध पवने,
 हउक सुन्दर शुभ आतिथ्य,
 होक प्रसन्न तोमार चित्त,
 तव समागम पुलक दीप्त
 आजि बन्धु समाज हे ।

१३४७ बंगाब्द (ई. १९४०) के अगस्त माह मे ऑक्सफोर्ड विश्वविद्यालय से गुरुदेव को उपाधि दी जाने के उपलक्ष्य मे आयोजित अनुष्ठान मे शान्तिनिकेतन मे सभागत पंडित-मंडली की सवर्धना करने के लिए गान को और एक बार परिवर्तित किया गया

विश्वविद्यातीर्थ-प्रागण करो महोज्ज्वल आज हे
 वरपुत्रसघ विराज हे ।
 घन तिमिररात्रिर चिरप्रतीक्षा
 पुण्य करो, लह ज्योतिदीक्षा
 यात्रीदल सब साज हे ।
 एसो कर्मी एसो ज्ञानी एसो जनकल्याणध्यानी
 एसो तापसराज हे ।
 एसो हे धीशक्ति सम्पद मुक्त बन्ध समाज हे ।

१३३१ बंगाब्द (ई. १९२४) में गुरुदेव ने गगनेन्द्रनाथ की छवि के अवलम्बन से 'सात भाइ चम्पा' नाम से विवाह के उपहारोपयोगी एक कविता इस छवि के साथ लिखी। चैत्र १३४० बंगाब्द (ई. १९३३) मे इसी कविता को गान मे परिणत किया एव पहले के शब्दो मे कुछ हेरफेर किया। पहले की कविता थी

ओगो वधू सुन्दरी
 नव मधु मंजरी
 सात भाइ चम्पार लह अभिनन्दन—
 पर्णेर पात्रे

फाल्गुनरात्रे
स्वर्णैर वर्णैर छन्दैर बन्धन ।

मिश्र भैरो राग की सहायता से जब कविता ने गीत का रूप लिया, तब उसके शब्द बदल गए और उसका रूप हुआ

ओगो वधू सुन्दरी
तुमि मधु मजरी
पुलकित चम्पार लह अभिनन्दन—
पर्णैर पात्रे
फाल्गुन रात्रे
मुकुलित मल्लिकामाल्यैर बन्धन ।

दक्षिणभारत के एक लोकनृत्य की भगिमा के साथ मिलाकर इस गान के साथ एक दलबद्ध नृत्य शान्तिनिकेतन की छात्राओं के लिए तैयार हुआ। नाच काफी आनन्दप्रद रहा। १३४१ बगाब्द (ई १९३४) में सिंहलद्वीप में 'शापमोचन' अभिनीत हुआ। उस समय वह नाच इन्द्रसभा में अप्सराओं के नाच के रूप में रखा गया। पूर्व कथा नाटक के इस दृश्य से मेल नहीं खाती, इसलिए छन्द कायम रखा एवं कहानी बदलकर इन्द्र का वन्दनागान लिखा—'नमो नमो शचीचितरजन सन्तापभजन', उसके साथ ही युवतियों ने वही पहले का नाच पेश किया। यह वन्दनागान यमन-कल्याण में निबद्ध है। उस वर्ष 'वर्षाभिमल' उत्सव की कार्यसूची में जब इस नाच को रखने का निश्चय किया गया, तब यह महसूस किया गया कि गान के शब्द और एक बार बदले बिना काम नहीं चलेगा। किन्तु गान के साथ नाच की भगिमा इस प्रकार एकाकार हो गई है कि वह भगिमा अन्य किसी गान के छन्द से इतनी अच्छी तरह से मेल नहीं खाएगी। तब उस छन्द में गुरुदेव ने पुनः वर्षा का गान लिखा, उसकी प्रथम पंक्ति है—'एसो निखिलेर पिपासाभजन एसो गम्भीर कान्ति घननील अजन'। किन्तु उसे नाच के साथ बिठाते समय जब देखा गया कि मेल बैठ नहीं रहा है, तब उसमें परिवर्तन कर गुरुदेव ने लिखा

तुमि सन्तापेशान्ति
तुमि सुन्दर कान्ति
तुमि एले निखिलेर पिपासाभजन ।
ऐंके दिले धरावक्षे
दिक्कर्मणीर चक्षे
सुशीतल सुकोमल श्यामरसरजन ।

रागिनी बदलकर इसे बिहाग में निबद्ध किया गया। दो दिन बाद इसी में और परिवर्तन किया

तुमि तृष्णार शान्ति
 सुन्दर कान्ति ।
 तुमि एले निखिलेर सन्तापभजन ।
 ओंको धरावक्षे
 दिक्वधू चक्षे
 सुशीतल सुकोमल श्यामरसरजन ।

इसी नाच के लिए उपरोक्त गान ने पुनः एक बार नया रूप धारण किया। 'चित्रागदा' नृत्यनाट्य के अन्त में वह गान रखा गया है

तृष्णार शान्ति सुन्दर कान्ति
 तुमि एसो विरहेर सन्तापभजन ।
 दोला दाओ चक्षे
 ऐंके दाओ चक्षे
 स्वप्नेर तुलि दिये माधुरीर अजन ।
 एने दाओ चित्ते
 रक्तेर नृत्ये
 वकुल निकुंजेर मधुकर गुजन ।
 उद्वेल उतरोल
 यमुनार कल्लोल
 कम्पित वेणुवने मलयेर चुम्बन,
 आनो नव पल्लवे
 नर्तन उल्लोल
 अशोकेर शाखा घेरि वल्लरीबन्धन ।

नाच के उद्देश्य से और भी कई गानों के शब्द बदले गए हैं, उनमें से कुछ उदाहरण दे रहा हूँ 'हृदय आमार ओइ बुझि तोर बैशाखी झड' गान बदलकर हो गया वसन्त का गान 'हृदय आमार ओइ बुझि तोर फाल्गुनी डेउ', 'देखो देखो देखो, शुक्रतारा आँखि मेलि चाय' गान के शब्द बदलकर किया गया 'चले छलछल नदीधारा निविड छायाय', 'बाकि आमि राखब ना' गान के शब्द बदलकर किया गया 'आमार एइ रिक्त डालि', 'देखा ना-देखार मेशा हे विद्युत्तलता' बदलकर हुआ 'स्वप्नमदिर नेशाय मेशा', 'वसन्ते फुल गोंधल' को हम इस रूप में पाते हैं—'अशान्ति आज हानल', 'बँधु कोन् माया लागल चोखे' गान को बदलकर किया गया—'बँधु, कोन् आलो लागल चोखे'—यानी 'माया' के स्थान पर 'आलो' किया गया। 'ओरे चित्ररेखाडोरे' गान की रचना 'केन पान्थ ए चंचलता' गान के छन्द को ध्यान में रखकर नाच की सुविधा के लिए की गई। पहले 'केन पान्थ ए चंचलता' गान के साथ एक नाच था, उसी छन्द में 'शापमोचन' का यह अभिनय-नृत्य तैयार हुआ।

इन सब परिवर्तनों में 'सुर' छन्द अविकल रूप में समान है, केवल शब्दों के परिवर्तन द्वारा अर्थ-परिवर्तन किया गया है—किसी-किसी में उन्होंने सभी शब्द बदल दिए हैं, और कुछ गानों में सभी शब्दों को बदलने की जरूरत महसूस नहीं की, एक-दो शब्द बदलने से ही उद्देश्य सिद्ध हो गया है।

अब मैं कुछ ऐसे गान उद्धृत करता हूँ, जो परिवर्तित होकर विवाहसंगीत में परिणत हुए हैं। नववर्ष की उपासना के उपलक्ष्य में रचित हे चिरनूतन, आजि ए दिनेर प्रथम गाने, जीवन आमार उठुक विकाशि तोमार पाने' गान के 'जीवन आमार' शब्दों के स्थान 'जीवन दोहार' कर उन्होंने इस गान का विवाह-अनुष्ठान में व्यवहार किया था। १३३० बगाब्द (ई १९२३) में 'नटीर पूजा' के गान 'ओरे की शुनेछिस घूमेर घोरे' को विवाह-गान के रूप में परिणत करते हुए उसके शब्द इस प्रकार बदले थे

ओरे कि अपरूप रूप देख रे
नयन एल जले भरे
एतदिने तोमाय बुझि
आँधार घरे पेल खूँजि,
बन्धु तोमार खुलल दुयार
निल तोमाय आपन करे।
तोर दुखेर शिखाय ज्वाल् रे प्रदीप ज्वाल रे
तोर सकल दिये भरिस पूजार थाल रे।
येन जीवन मरण एकटि धाराय
तॉर चरणे आपना हाराय
सेइ परशे मोहेर बाँधन
रूप येन पाय प्रेमेर डोरे।

'सार्थक कर साधन' गान को विवाहोपयोगी गान बनाने के लिए शब्द किस प्रकार बदले गए, उसका नमूना

सार्थक होल साधन।
तृप्ति लभिल तृप्ति चित्त शान्त विरह-काँदन,
प्राणभवन दैन्यहरण अक्षय करुणा-धन।
विकशित हल कलिका,
मम कानन करिल रचन नव कुसुमाजलिका,
हल सुन्दर गीत-मुखर नीरव आराधन ॥
चरण-परश-हरषे
लज्जित वनवीथि धूलि सज्जित कर कर हे,
मोचन कर अन्तरतर हिम-जडिमा-बाँधन ॥

‘चित्रागदा’ नाटक का गान ‘केटेछे एकेला विरहेर बेला’ अर्जुन और चित्रागदा के युगलनृत्य का गान है। इस गान की रचना ‘सेदिन दुजने दुलेछिनु वने’ गान के छन्द को ध्यान में रखकर की गई। ‘चित्रागदा’ की रचना के कई वर्ष पूर्व ‘सेदिन दुजने’ गान के साथ एक युगलनृत्य की रचना की गई। गान के साथ नाच खूब शोभन बन पड़ा था। इस नाच को जब ‘चित्रागदा’ में रखने का प्रस्ताव आया, तब गुरुदेव ने ‘चित्रागदा’ के अनुरूप शब्दों का चयन कर उसी छन्द में यह गान लिखा—‘केटेछे एकेला’।

आश्विन, १३०२ बगाब्द (ई १८९५) में रचित ‘आहा जागि पोहाल विभावरी’ गान के साथ १३२६ बगाब्द (ई १९१९) में प्रकाशित ‘गीतपचाशिका’ के ‘पोहाल पोहाल विभावरी’ गान के ‘सुर’ और भाव का मेल कई गुणियों ने अनुभव किया है। वस्तुतः दोनों गान समान अथवा एक ही हैं। ‘आहा जागि पोहाल विभावरी’ की रचना सिलाइदह के नदी-पथ पर निवास के समय की गई। उनके साथ सहयात्री थे बलेन्द्रनाथ। आश्विन चतुर्दशी की रात को नदी पर आँधी-वर्षा जोरो पर थी और इसी स्थिति में उन्हें रात काटनी पड़ी थी। दूसरे दिन सुबह जब आँधी-वर्षा रुकी और आकाश साफ हुआ तथा धूप निकली, तब गुरुदेव ने यह गान लिखा।

‘विश्ववीणारवे विश्वजन मोहिछे’ गान १३०२ बगाब्द (ई १८९५) में एक मराठी पद के अनुकरण से रचित है। इसे हम ऋतु-संगीत के रूप में लेते हैं, किन्तु ‘विश्वराजालये विश्ववीणा बाजिछे’ इस प्रकार विभिन्न शब्द बदलकर बाद में गुरुदेव ने इसे उपासना-संगीत बना दिया था।

अब गान के ‘सुर’ (रागिनी, ध्रुन, स्वरसज्जा) बदलने के कुछ नमूने प्रस्तुत किए जाएँ मेरे नवीन गान सीखते समय यदि गुरुदेव ने ऐसा अनुभव किया है कि मैंने इस ओर ध्यान कम दिया है या उस ‘सुर’ ने अन्तर को स्पर्श नहीं किया है, तो नवीन ‘सुर’ के संयोजन की इच्छा उनमें जागी है। कई बार गान की रचना के बाद उन्होंने पूछा है कि गान कैसा बना है, सकोचवश किसी के मतमत्त प्रकट न करने पर उन्होंने सोचा है कि सम्भवतः ठीक नहीं हुआ, और वे अन्य ‘सुर’ में उसे निबद्ध करने को उद्यत हुए हैं, मना करने पर उन्होंने कहा है कि पुरातन के प्रति अहेतुक अनुराग है। ‘सुर’ पुनर्योजना परिवर्तन के बाद देखा गया है कि गान अधिक सुन्दर हो गया है। ‘वसन्ते कि शुधु केवल फोटा फुलेर मेला’ गान की जब पहली बार रचना हुई तब उसकी रागिनी थी बहार, ताल था जलद तेवड़ा। कई दिनों के बाद बहार रागिनी को बदलकर उसे चतुर्मात्रिक ताल में सारि गान के ‘सुर’ में निबद्ध किया, गान और भी मर्मस्पर्शी हो गया। बहार रागिनी एवं तेवड़ा ताल में निबद्ध इस गान में उल्लास का भाव प्रस्फुटित हुआ था, जबकि सारि गान के ‘सुर’ में निबद्ध होने से उदासी का भाव प्रकट हुआ।

‘आमि यखन छिलेम अन्ध’ गान का व्यवहार गुरुदेव ने १३४० बगाब्द (ई १९३३) में ‘राजा’ नाटक में किया। यह गान बहुत पहले लिखा गया था। पहले यह गान केदारा रागिनी में निबद्ध था। १३४२ बगाब्द (ई १९३५) में ‘राजा’ के मचन के समय इसे बदलकर कीर्तनाग ‘सुर’ (ध्रुन) में निबद्ध किया गया एवं छन्द के आघात और ‘सुर’ के गठन

मे काफी पार्थक्य दिखाई दिया। केदारा की कटी-कटी गति मे गान मे जोर का प्रकाश अधिक था, जबकि कीर्तनाग 'सुर' मे बदलकर वेदना का आभास प्रबल हो गया है। 'शापमोचन' का गान हे सखा वारता पेयेछि मने मने' गान मिश्र वसन्त राग मे था, उसे बदलकर उन्होंने बिहाग राग मे निबद्ध किया। आजकल दोनो 'सुरो' मे यह गान प्रचलित है। 'वसन्ते वसन्ते तोमार कविरे दाओ डाक' गान को 'नवीन' की रचना के समय एक 'सुर' मे निबद्ध किया था, उसे बदल दिया और इस गान को मिश्र रामकली मे निबद्ध किया, यह अधिक चित्ताकर्षक है। किन्तु दोनो गानों के छन्द बदले है। इस तरह के और भी कई गान दो 'सुरो' मे रचित हैं।

प्रयोजना

जगत् मे नाटको की रचना कई लेखक कर गए हैं, किन्तु अपने नाटको के प्रयोजक या प्रयोगकर्ता के रूप में उनमें कम ही देखे जाते हैं। गुरुदेव को जिस प्रकार हम नाट्यकार रूप में पाते हैं, उसी प्रकार उन्हें हम अपने नाटको के विशिष्ट अभिनेता और प्रयोजक रूप में पाते हैं। उन्होंने अपने नाटको के लिए स्वयं ही गानों की रचना की है, और स्वयं ही उन नाटको के अभिनेताओं और अभिनेत्रियों को तैयार किया है।

गुरुदेव ने शान्तिनिकेतन के विविध उत्सवों के उपलक्ष्य में अभिनय के लिए कई नाटकों की रचना की है, कलकत्ता में भी अपने कई नाटकों के अभिनय की व्यवस्था की है, अधिकतर वे स्वयं प्रधान भूमिका में अवतीर्ण हुए हैं। इन सब नाटकों में उनका अभिनय देखकर दर्शकों को पूर्ण तृप्ति मिली है, किन्तु उनके लिए (दर्शकों के लिए) यह कल्पना करना भी दुरूह है कि इसके पीछे केवल एक मनुष्य की प्रबल प्रचेष्टा रही है इसीलिए यह सम्भव हुआ है। अभिनेताओं एवं अभिनेत्रियों को तैयार करने में उन्हें प्राणपण से कई दिनों तक खटना पड़ा है। किसी पेशेवर अभिनेता या अभिनेत्री को लेकर कभी वे इस कार्य में प्रवृत्त नहीं हुए। जो छात्र-छात्रा, अध्यापक, कर्मि शान्तिनिकेतन में समवेत हुए हैं, और जिन्होंने अभिनय करने की कल्पना भी कभी नहीं की, उन्हें ही लेकर गुरुदेव ने अभिनय को सार्थक किया है। नाटक के विभिन्न चरित्रों के अभिनय की शिक्षा उन्होंने अकेले ही पक्षी को पढ़ाने के समान दी है। प्रत्येक शब्द के साथ कहों, किस प्रकार जोर देना होगा, किस प्रकार स्वर का वैचित्र्य प्रदर्शित करना होगा, उन्होंने यह सब कुछ विस्तार में दिखाया है और इनकी सूक्ष्म बातें भी समझाई हैं। एक बार उन्होंने एक ऐसे व्यक्ति को अभिनेता रूप में तैयार किया है, जिसे अभिनय के पूर्व देखकर कोई सोच भी नहीं सकता कि उसके मुँह से शब्द निकल भी सकते हैं। अभिनय के समय अभिनेता के संचरण, हावभाव में बाद में किसी प्रकार की जड़ता या आडम्बरता दिखाई दे सकती है, इसी कारण इस ओर भी उनका ध्यान रहता था कि प्रत्येक पदक्षेप में, उठने-बैठने में, हाथ और देह की भंगिमा किस प्रकार होने पर अभिनय के साथ सामंजस्य बना रहेगा।

साधारणतया हम मानते हैं कि गुरुदेव के लिए सभ्यता 'फाल्गुनी' के अन्ध बाउल, 'शारदोत्सव' के सन्यासी, 'डाकघर' के ठाकुरदा, 'विसर्जन' के जयसिंह या रघुपति, 'तपती' के महाराज विक्रम, 'अरूपरतन' के ठाकुरदा आदि भूमिकाएँ ही शोभन लगती हैं या उपयुक्त हैं, इसीलिए उन्होंने इस प्रकार के दुरूह चरित्र का अभिनय किया है। किन्तु अन्य किसी चरित्र का अभिनय करने पर भी वे आश्चर्यजनक सफलता प्राप्त कर सकते थे, क्योंकि

इन सब नाटको के किसी भी चरित्र या नारी-चरित्र के अभिनय की उनमें असाधारण शक्ति थी। अभिनय की शिक्षा देते समय विभिन्न चरित्रों का उनका अभिनय जिन्होंने देखा है, वे इस बात का तात्पर्य समझ सकेंगे।

कोई काम हाथ में लेने के बाद उसके पूर्ण न होने तक उनके मन में एक प्रकार की अस्थिरता एवं उद्वेग रहता था। इसीलिए उन्होंने नाटक के लिए अभिनेता-अभिनेत्री का चयन स्वयं किया है, उन्हें प्रशिक्षण दिया है एवं विचित्र चरित्रों का अभिनय एक साथ सिखाना सम्भव नहीं था अतः दिन के समय अलग-अलग भाग कर एक-एक को शिक्षा दी है। अभिनय के दिन तक प्रतिदिन सभी को लेकर पूर्वाभ्यास कराया है। बीच-बीच में गानों की रचना की है और गान सिखाए भी हैं। नाटक के बीच-बीच में कुछ-न-कुछ परिवर्तन वे करते रहते थे। ऐसा कभी नहीं देखा गया कि कोई भी नाटक आरम्भ में जिस रूप में लिखा गया, अभिनय के समय ठीक उसी रूप में अभिनीत हुआ है।

पाठ में बार-बार परिवर्तन होने से अभिनेताओं एवं अभिनेत्रियों के लिए मुश्किल होती थी। वे बड़े कष्ट व श्रम से जो एक बार सीखते थे, उसे भूलकर नए सिरे से मुखस्थ करने के भय से उन्हें निकट रहना पड़ता, क्योंकि जब तक भूमिका सर्वांग सुन्दर नहीं बन पड़ती, तब तक उन्हें खुश करना असम्भव था। इसके लिए गुरुदेव के दैनन्दिन नियम में व्याघात पड़ता, और काम भी खूब बढ़ जाता। उनके स्वास्थ्य को देख कर सभी उन्हें परिवर्तन से विरत करने का प्रयास करते, किन्तु उन्हें निवृत्त करना किसी प्रकार सम्भव नहीं होता। मन में सम्पूर्णता का जो चित्र उन्होंने एक बार अंकित कर लिया है, उसकी सुन्दर ढंग से अभिव्यजना न होने तक किसी भी तरह स्थिर नहीं रह सकते थे। कई बार मैंने देखा है कि जिस दिन अभिनय है, उस दिन सुबह नाटक में उन्होंने एक नया अंश जोड़ दिया है। कई बार काफी बड़ा अंश भी जोड़ा गया है। इस नवीन अंश की रचना के समय उन्होंने इस बात पर इतना भी विचार नहीं किया कि जिनसे यह अभिनय करायेगा, उनमें यह सामर्थ्य है या नहीं, इस अल्प समय में सम्पूर्ण अंश को अभिनयोपयोगी रूप देकर वे दर्शकों के समक्ष उसे प्रकाश कर सकेंगे या नहीं। उनका अपने प्रति जो विश्वास था, उसी के बल पर वे दूसरों को भी उसी रूप में देखना चाहते थे। उनकी अपेक्षा उम्र में कनिष्ठ व्यक्ति भी उनकी कर्मशक्ति की बराबरी न कर सकने के कारण क्लान्त हो गए, किन्तु उनके लिए क्लान्ति जैसी कोई वस्तु नहीं थी।

शान्तिनिकेतन में जब नृत्याभिनय का युग शुरू हुआ, तब उन्हें एक साथ कई गानों की रचना करनी पड़ी। एक दिन में एक साथ कई गानों की रचना करना कितना कष्टप्रद है, उसे सगीत-रचयिता ही अनुभव कर सकते हैं। किन्तु गुरुदेव के लिए यह कार्य अत्यन्त सहज, खेल के समान था। मैंने यहाँ तक भी देखा है कि जब उनका स्वास्थ्य ठीक नहीं था, रात में जब शान्तिनिकेतन के सभी अधिवासी निद्रा में मग्न थे, तब मुझे बुलाया गया। उसका कारण यह था कि उन्हें यह सोचकर नींद नहीं आ रही थी कि दूसरे दिन के नृत्याभिनय का नया अंश तैयार न होने पर अभिनय के काम में बाधा उपस्थित होगी। स्वर-संयोजन का काम शुरू हुआ। अस्वस्थता और फिर पूरे दिन के काम की क्लान्ति के कारण बीच-बीच

मे उनकी आँखों में निद्रा की जड़ता दिखाई देती। मैंने अलग-अलग ढग से समझाने की कोशिश की कि यहीं तक रहने दे, किन्तु कोई फल नहीं हुआ। यह कार्य समाप्त करने पर उन्होंने शान्ति महसूस की। देर रात में लौटते समय मैंने उन्हें कहा था कि गान-रचना में व्यस्त रहने की आवश्यकता नहीं है, बीच का काम आगे बढ़ने में काफी समय लगा, किन्तु दूसरे दिन उनके नौकर ने मुझे यह चिट्ठी दी

“शान्ति, विशेष जरूरी काम न हो तो चले आना। मेरा काम पूरा हो गया है। — रवीन्द्रनाथ।”

चिट्ठी पाकर मैं समझ गया कि हमारी सुविधा के लिए उनकी सृष्टि का स्रोत बन्द रखना अन्याय है। किन्तु मुश्किल उस समय उपस्थित होती, जब वे आज की रचना को आज ही छात्रों व छात्राओं से नृत्य में अभिनय कराना चाहते थे। यदि वैसा सम्भव नहीं होता तो उनका मन दुःखी होता व उन्हें आघात पहुँचता। वे सोच भी नहीं सकते थे कि उनके लिए जो सम्भव है वह अन्यो के लिए सम्भव क्यों नहीं है। प्रतिदिन सन्ध्या के समय नृत्याभिनय के पूर्वाभ्यास के अवसर पर वे उपस्थित रहते थे। ठीक समय पर उपस्थित न रहने के कारण उनकी अनुपस्थिति में यदि पूर्वाभ्यास ठीक न हो तो उसके लिए उनकी अस्थिरता का अन्त नहीं था। ‘चण्डालिका’ की गान-रचना और पूर्वाभ्यास जब चल रहा था, तब गुरुदेव अस्वस्थ थे, अतः मैंने निश्चय किया कि कुछ दिनों तक आपस में ही गानों के साथ नाच बिठा लेने के बाद ही उनके सामने पूर्वाभ्यास किया जाएगा। प्रतिदिन मैं उन्हें बता आता कि काम कितना आगे बढ़ा है एवं काम किस प्रकार चल रहा है। किन्तु गुरुदेव निश्चिन्त न रह सके, कुछ दिन बाद ही एक चिट्ठी आई

“शान्ति, अभी तक रिअर्सल शुरू नहीं हुई। समय कम है। क्या शुरू से ही मेरे सामने तालीम देने की आवश्यकता है? ऐसा होने पर सम्भवतः विलम्ब की आशंका दूर होगी। — रवीन्द्रनाथ ठाकुर। ९.८.३८”

चिट्ठी पढ़ते ही मैं समझ गया कि जब तक उनके सामने पूर्वाभ्यास नहीं होगा, तब तक वे शान्त नहीं होंगे। अस्वस्थ शरीर, आँधी-वर्षा, ग्रीष्म का प्रचंड ताप उनके लिए बाधक नहीं हो सके। कितने ही दिनों से वे ज्वर से पीड़ित थे, फिर भी सभी के निषेध के बावजूद वे पूर्वाभ्यास के समय उपस्थित हुए हैं। किसी भी छात्र या छात्रा के अनुपस्थित होने पर वे यह सोचकर अस्थिर हो उठते कि वे अस्वस्थ हो गए हैं, किन्तु अपने लिए थोड़ी भी ममता नहीं थी। नृत्य-कलाकारों की त्रुटि होने पर वे यह सब बता देते और यह उपदेश भी दे देते कि नाच किस प्रकार करने से यह और भी अच्छा हो सकता है। गान की रचना कर किस प्रकार का नाच होने पर वह इस गान के साथ शोभन होगा, किसके नृत्य में उसकी व्यंजना सुन्दर हो सकती है, यह दिशा निर्देश भी गुरुदेव ने दिया है। दक्षिणी, मणिपुरी या अन्यान्य प्रदेशों के नाच के साथ किस प्रकार का अभिनय या किस प्रकार के गान का भाव मेल खाएगा, इस विषय में उनके निर्देश ने हमारी बहुत सहायता की है।

कुछ वर्ष पूर्व शान्तिनिकेतन के किसी विशेष उत्सव के उपलक्ष्य में ‘चित्रागदा’ नृत्यनाट्य का पूर्वाभ्यास शुरू हुआ, इसके कुछ दिन बाद ही उन्होंने पूर्वाभ्यास में योगदान

किया एव उस दिन सुबह उन्होंने श्रीमती प्रतिमादेवी को पत्र लिख भेजा

“बहूमा, कल क्लान्त शरीर के कारण नाच का बाहुल्य क्लेशकर हो उठा था। मणिपुरी को काट-छॉटकर ठीक न करने पर सभा छोड़कर भागना पड़ेगा। यह समस्त स्वरूप अधिक द्रुत एव सुगठित होने पर अच्छा होता है। यह नाटक लिरिकल की अपेक्षा ड्रामेटिक अधिक है।”

श्रीमती प्रतिमादेवी से चिट्ठी पाकर उसी समय मैंने दोनों के साथ परामर्श करने के बाद विविध प्रकार के गानों के साथ नाच की अदला-बदली कर दी।

‘श्यामा’ नाटक के पूर्वाभ्यास के समय गुरुदेव ने मुझे एक पत्र लिख भेजा

“प्रथम नाच तेवड़ा ताल में, द्रुत लय में वसन्त का आनन्द-उच्छवास प्रकट करने के लिए तैयार हो सकेगा क्या ?”

उनकी इच्छा थी कि उनके आदेश के अनुसार नृत्य-कलाकारों को तैयार कर शाम को उनके सामने खड़ा किया जाय। उसी समय मैंने नृत्य-शिक्षकों को बुलाया और उनके आदेश के अनुसार नाच तैयार कराकर शाम को उन्हें दिखा देने के बाद ही मैं निश्चिन्त हुआ। दूसरी बार ‘नृत्यनाट्य चण्डालिका’ के अभिनय के समय गान में थोड़ा अदल-बदल किया गया था। पुस्तक का प्रथम गान उस समय की ही रचना है। यह गान प्रातः उनसे सीखकर घर पहुँचा ही था कि उनका नौकर उनका पत्र लेकर हाजिर हो गया। उन्होंने लिखा

“इस नवीन गान में ममता की फूल-बिक्री की भगिमा के साथ-साथ सुनीता और हासि आकर जैसे उनके पास फूल लेकर कान में और जूड़े में लगाने की भगिमा प्रदर्शित करे तो अच्छा होगा। उसके बाद ही वे चली जाएँगी।” यह पत्र मिलने के पूर्व तक मैं यह सोचकर निश्चिन्त था कि गान पहले सबको सिखाने के बाद नाच की बात सोची जाएगी। किन्तु इसके बाद अब निश्चिन्त रहना सम्भव नहीं था। गान गाने के दोष के कारण नाच के साथ सामंजस्य न स्थापित होने पर गुरुदेव अस्थिर हो उठे। किस प्रकार गाना होगा, कहाँ जोर देना होगा, सभी प्रकार का विश्लेषण उन्हें करना पड़ा है, उन्होंने स्वयं गाकर भी समझाया है। मैंने देखा है कि उनके नाटक का अभिनय जब पूर्णता की ओर अग्रसर हुआ है, तब उनके चेहरे पर गभीर तृप्ति का अपूर्व आनन्द दिखाई दिया है, यदि कभी कोई नाटक ठीक नहीं हुआ तो उनका मन उसी प्रकार व्याकुल हो उठा है।

उनके द्वारा रचित गीतिनाट्य ‘शारदोत्सव’, ‘फाल्गुनी’, ‘नटराज’, ‘नवीन’, ‘श्रावण-गाथा’ और नृत्यनाट्य ‘चित्रागदा’, ‘चण्डालिका’, ‘श्यामा’—इस युग के बगला साहित्य में पूर्णतया नवीन हैं। इस प्रकार के गीतनाट्य की रसोपलब्धि जनसाधारण के लिए सहज नहीं है। हमारे देश में शिक्षा और सस्कृति जितनी व्यापक होगी और उसका स्तर उन्नत होगा, उतना ही हम इन सबका वास्तविक रस और सौन्दर्य अनुभव कर सकेंगे। विशेष रूप से गीतनाट्य के साथ नृत्य के द्वारा जिस अभिनय पद्धति का उन्होंने प्रचलन किया है, वह भी इस युग के लिए नवीन है। यह पुरातन की हूबहू नकल नहीं, किन्तु पुरातन के आधार पर नवीन युग के आरम्भ का शखनाद है।

इस सब नाटको की साजसज्जा, रूप और रग की दृष्टि से भी कई विचारणीय तथ्य हैं। उनके सभी नाटको की मूल बात है रचना के मूल रस की अन्तर में उपलब्धि करना। इसी कारण रसिकजनों के समक्ष नाटक की साजसज्जा, आडम्बर अत्यन्त अवान्तर हैं। गीतिकाव्य के समान सहज सौन्दर्य के आवेग को अनुभव कराना ही इसका काम है। अतः इन सब नाटको की रूपसज्जा पर उसी दृष्टि से विचार करना होगा। इसीलिए उनके नाटको में रूप और रग के किसी आडम्बर की चेष्टा नहीं है। उनमें चकाचौंध करने का प्रयास भी नहीं है, उनमें कुछ रगों के विन्यास में स्निग्ध शान्ति है। अभिनेता-अभिनेत्रियों की साजसज्जा में भी उसके साथ सामंजस्य रखा गया है। कुल मिलाकर इन नाटको से फूल के समान सहज, किन्तु मधुर सौन्दर्य की अनुभूति होगी, इन्हें अनुभव किया जा सकता है, तुलना करना ठीक नहीं। इस दृष्टि से रगमच की प्रगति में गुरुदेव के नाटको का योगदान अपरिसीम है।

नेपथ्य

“अन्तर-अन्तर मे कुछ सृष्टि हो रही है। हर बार उसे जान नहीं पाता। वृक्ष की एक ओर पत्ते हैं, बाहर छाल आदि लिये हुए हैं। पत्ते बाहर के आकाश से कार्बन आदि भीतर संचारित कर रहे हैं। नवीन पत्रपुष्प मे विकास की एक धारा प्रवाहित है। किन्तु वृक्ष की मज्जा-मज्जा मे एक गभीर क्रिया है। पत्तों को उसकी खबर नहीं है। हमारे अन्दर भी यही द्वैत रूप है। वृक्ष के पुष्प-पल्लव के समान हममे भी परिवर्तन हो रहा है। ये जो पत्ते झड़ रहे हैं, और उग रहे, बढ़ रहे हैं, वे नहीं जानते कि मज्जा का विषय और भी स्थायी है। हमारे भीतर एक सत्ता है, वह बहुत कुछ का परित्याग करती है, बाहर की वस्तु कई बार उसके प्रतिकूल आचारण करती है।

“मैंने कई बार जो कुछ कहा है वह हर बार चेतन-पुरुष की बात नहीं है। बोलते समय मैंने उपलब्धि की है। अन्तर की गुहा मे जो मनुष्य है, उससे मैंने कई बातें सीखी हैं। ऐसा कोई कवि नहीं, जिसकी कविता-रचना अन्तर मे जो सत्य है उसके बाहर निकलने का पथ खुला न करती हो। अन्तरवासी पुरुष ने उसके गोचर-अगोचर मे अपने को व्यक्त करने के हिसाब से उसको पाया है। मिट्टी के नीचे से जल का स्रोत चला आ रहा है। किन्तु प्रखवण वहाँ होता है, जहाँ ऊपर की ओर निकलने का रास्ता वह पाता है। विश्वव्यापी रस, ज्ञान, भाव की एक धारा है। उस धारा का जन्म बाहर है, किन्तु भीतर की ओर जाकर वह जमा हो गई है। अनुकूल अवस्था मे वह पुनः बाहर प्रवाहित हो जाती है। ऊपर का वह आवरण क्षय होते ही भीतर की धारा को बाहर निकलने का मार्ग मिल जाता है। जिसके क्षेत्र मे यह धारा प्रवाहित हो रही है, वह इसके लिए लाभान्वित हो रहा है। जिस कविता की रचना कवि करता है, वह उसके अगोचर रहती है। स्वतः स्फूर्त कविता कवि की पूर्वपरिचित नहीं होती। ‘अन्तर्यामी’ कविता मे यह बात प्रकट की है, इसीलिए बदनाम हुआ हूँ।

“तुम लोगो से वसन्त-उत्सव लिखने का भार मैंने लिया है। बौद्ध कथा मिल गई है। इस कथा मे नाटक के उपकरण हैं। शिलाइदह के नदी-तीर पर वसन्त छाया हुआ है, आम्रमुकुल पर भ्रमर गुंजन कर रहे हैं। दिनु स्वर-संयोजन कर रहे हैं। नाटक लिखने का मेरा काम चल रहा है। गान लिख रहा हूँ। कैसे ? जिस क्षण मैं लिखने बैठा, मेरे चेतन-पुरुष ने लिखना शुरू ही किया कि उसके हाथ से कलम छीनकर मेरे भीतर का मनुष्य धड़ल्ले से लिखता ही चला गया।

“नाटक पढ़कर कई लोगों ने सोचा कि यह मेरा पागलपन है। यह क्या हुआ ! पाठक

के समान मुझे भी विश्लेषण कर उसमें प्रवेश करना होगा। मेरी इच्छा थी कि मैं इस नाटक की सहायता से तुममें ऋतु-उत्सव के उपलक्ष्य से ऋतु का आनन्द जाग्रत कर दूँगा, ताकि तुम्हारे मन के साथ विश्व का योग स्थापित हो। यह इच्छा ही सक्रिय थी कि वसन्त का आनन्द और तात्पर्य इस नाटक की आड में तुममें संचारित होगा। आर्ट हिसाब से यह बुरा नहीं हुआ।

“वसन्त का आइडिया इसमें यही है। वसत आया। देखते-देखते आम के मुकुल, किशलय आ गए। चारों ओर पुलक-कम्पन, प्राण का आन्दोलन देखते-देखते छा गया। मान लो, सुदर्शना का स्वामी है वसन्त! वृक्ष की मज्जा में, धरणी की धूल में जो आनन्दरस का संचार कर रहा है, उसके साथ प्रत्यक्ष परिचय प्राप्त करने के लिए किस दृष्टि से उस ओर देखूँगा। मैंने वसन्त से कहा—तुम रोज आते हो, तुम्हें इगित से आसपास में पाता हूँ किन्तु मैं तुम्हें पकड़ूँगा। वसन्त ने कहा—ठीक है, मैं सब स्थानों पर हूँ, मुझे पकड़ो। फूल झड़ गए, पत्ते उग आए, सभी जगह तो वसन्त है। यहाँ वसन्त ऋतु के साथ राजा की तुलना है। फूल, पत्ते, फल, आकाश इस सभी प्रकार की विचित्रता में वसन्त है। मैं यदि कहूँ कि वसन्त का आनन्द केवल एक स्थान पर पाना चाहता हूँ, मैं यदि कहूँ कि मैं आम के मुकुल में ही वसन्त चाहता हूँ—तो नहीं मिलेगा। मुकुल तोड़ सकता हूँ किन्तु उसमें उसे नहीं पा सकता। झड़नेवाले फूल, प्रस्फुटित फूल, सभी में, जिसने विचित्र में अपने को प्रकट किया है, उसे छिन्न कर एक स्थल पर सीमित कर देख नहीं सकता। ठाकुरदादा ने सभी में वसन्त के आनन्द की उपलब्धि की है। उसने कहा है—‘लाले लाल हल’। उसने सभी स्थलों पर वसन्त के उत्सव में यथार्थ योग दिया है—इसीलिए उसका चरित्र रखा गया है।

“सुदर्शना को अँधेरे कक्ष में आभास मिलता है। अन्तरात्मा में हम उनकी, एक प्रकार के असीम की अनुभूति पाते हैं। पूर्णिमा की रात को नदी पर नौकाचालकों का गान शुरू होता है, मोहल्ले के लोग भी गाने लगते हैं। ज्योत्स्ना के माध्यम से शुभ्र अँगुली का स्पर्श असीम को लगा। असीम—किस प्रकार उसका परिचय हुआ। इसीलिए यह गान है। इसी प्रकार शोफाली शिशिर में शारदलक्ष्मी का स्पर्श पाता है। मनुष्य के साथ मनुष्य का जो सम्बन्ध है उसमें भी असीम का प्रश्न है। बाउल कहता है—अपरिचित पक्षी किस प्रकार आता है, जाता है, प्राणों में किस प्रकार आता है, जाता है। सुदर्शना अनुभव करती है कि अन्धकार के भीतर से वे आते हैं। किन्तु आभास से तृप्ति नहीं होती। अनुमान मानकर भ्रम ही होता है। सब्जेक्टिव (आत्मनिष्ठ) अन्तर के स्वप्न—सा लगता है। सुदर्शना प्राचीर की भाँति स्पष्ट देखना चाहती है।

“सभी मनुष्य कहते हैं कि विराट्, सर्वव्यापी में ही सुख है। मैं उन्हें ही पाना चाहता हूँ। मैं रूपों की धैली में उन्हें पाना चाहता हूँ। टकसाल में जैसे उसका जन्म है। भूमा (ईश्वर, सर्वव्यापी) का स्पर्श अन्तर में है। कोई रूप, जमीन—जायदाद में उसे पाना चाहता है। सुदर्शना उस प्रकार उन्हें बाहर पाना चाहती है। सुरगमा सिर नीचा करके रह गई। बाहर देखने की उसकी इच्छा नहीं रही, क्योंकि बाहर पाप के वातावरण में उसने आघात पाया था। इसीलिए प्रभु ने कहा—तुम अपने में समाहित होकर यहीं मेरी सेवा करो। यहीं

उसकी खुशी है—अन्धकार में पॉवो की आहट सुनकर भी सुरगमा चंचल नहीं है। सुदर्शना चंचल है। वह मानती है—उनके समक्ष मेरी कद्र है। इसीलिए अहंकार है। वह विशेष रूप से खोजने गई। आँखों को जो बहुत बड़ा आडम्बर लगा, वह था भडराज सुवर्ण, पलाश फूल, लोग, गोलमाल आदि। इस मोह और मत्तता में सुदर्शना भीतर-ही-भीतर कुछ समझ गई थी कि ठीक नहीं हुआ। ‘भूतेषु-भूतेषु विचिन्त्यधीरा’—मेरी कामना, वासना, अभिमान इत्यादि ही इसे सबसे देखने में बाधक है। सभी जहाँ मिले हैं वहाँ मैं सहायत्री हो सकती हूँ। अपना अभिमान चूर्ण होते ही उसे सर्वत्र पाया जा सकता है।

“रानी अहंकार भूलकर जब विश्वयात्री पथिक के साथ हो लीं, तब राजा ने कहा—अब बाहर के प्रकाश में मुझे देखो। सब अभिमान चूर्ण होने पर—‘असतो मा सद्गमय’—अन्धकार से बाहर जाने का वह अधिकारी हुआ था। सुरगमा को भी राजा ने बाहर आने की अनुमति दी। अन्यो की सेवा करते-करते सुदर्शना के साथ यह जो सब हुआ, उसके साथ ही उसने मुक्ति पाई।

“भीतर और बाहर दोनों स्थानों पर उन्हें पाना होगा। बाहर पाने में कई दुःख हैं। कई दुःख सहन करने होंगे। प्रत्येक पदक्षेप पर बाहर का परिचय दुःख के माध्यम से होता है—तभी अन्धकार का द्वार उद्घाटित होता है। ‘भोर हल विभावरी’।

“ऋतु की दृष्टि से भी तात्पर्य है—विशेषतया वसंत को देखा नहीं जाता। वसन्त के आनन्द की जब मुझे अनुभूति होती है, तब बाहर सर्वत्र पक्षियों के गान में, आकाश के धूलिकणों में वही आनन्द है।

“वसन्त मुझमें व्यक्त है, बाहर के इन पेड़-पत्तों में भी व्यक्त है। अन्तर में वसन्त है, बाहर वसन्त है। जो असीम अन्तर में वीणा बजा रहे हैं, वह असीम आकाश में तारों-तारों में सर्वत्र वीणा बजा रहे हैं। वह आनन्दम् आकाश में है, वह आनन्दम् अन्तर में है। आँखें बन्द कर यदि अन्तर में उन्हें पाना चाहते हो, तो फिर विश्व क्या धोखा है? तुममें प्रवचना नहीं है, विश्वास है।

“सत्य की उपलब्धि मैंने तभी की है जब मैंने उसे अन्तर में और बाहर पाया है। सर्वत्र यह आनन्द विद्यमान है, अन्यथा वह मुझमें नहीं रहता। विशेष किसी स्थान पर नहीं, तीर्थ में नहीं, सब स्थलों पर उनका अस्तित्व है—यह बात जो कह सका, उसने कहा, हो गया, उन्हें पूर्ण रूप में उपलब्ध किया गया।”

रवीन्द्रनाथ ठाकुर

पौष तृतीया, १३२२ बंगाल (ई १९१५)

गुरुदेव के नाटक को लेकर आलोचना करते समय लगता है कि उन्होंने अपने अधिकांश अभिनयोपयोगी नाटकों की पहली बार रचना बाहर के अनुरोध या बाहर की आवश्यकता के तकाजे के कारण की। इसके साथ-साथ यह भी देखा गया है कि उन्हें उन लोगों के बारे में भी नाटक-रचना के समय सोचना पड़ा है जिनसे वे अभिनय कराने वाले हैं और उसी के अनुसार नाटक में विभिन्न चरित्रों की सृष्टि करनी पड़ी है। किन्तु उनकी

स्वाभाविक क्षमता के गुण से जरूरत के तकाजे से लिखे गए नाटक भी उस स्तर से ऊपर उठे हैं एव अन्ततः सृष्टि के स्तर के हो गए हैं।

उनके यौवनकाल में अभिनीत नाटक 'वाल्मीकि प्रतिभा', 'कालमृगया', 'मायार खेला', आदि गीतनाट्य उन्होंने घर के आत्मीय-स्वजनो के तकाजे और बन्धु-पत्नियों के अनुरोध पर लिखे। मेरा अनुमान है कि उन नाटकों में पहली बार जिन्होंने अश्व ग्रहण किया था उन्हें ध्यान में रखकर अभिनय और गान की योग्यता का विवेचन किया गया था।

इनके बाद 'राजा ओ रानी', 'विसर्जन', और 'वैकुण्ठेर खाता' की रचना उन्होंने की। इनमें से अन्तिम दो नाटक घर के बालकों के आग्रह और कलकत्ता के संगीतसमाज के अनुरोध पर लिखे गए। यह पता नहीं चल सका कि 'राजा ओ रानी' किसी के अनुरोध पर लिखा गया या नहीं। किन्तु मेजदादा (तृतीय बड़े भाई) के पास वे सोलापुर घूमने गए, तब उन्होंने यह नाटक लिखा और कलकत्ता लौटते ही इसका अभिनय कराया—इस घटना से लगता है कि किसी का अनुरोध इस रचना के पीछे प्रेरणास्रोत रहा है।

अब तक रचित नाटकों में घर के बालक-बालिकाओं, आत्मीयों ने भाग लिया। अभिनय भी आत्मीयों, बन्धुओं और विशेष रूप से निमंत्रित अतिथियों को दिखाया जाता था। इसीलिए स्त्रियों और पुरुषों ने नाटकों की सभी भूमिकाओं में समान रूप से स्थान पाया है।

इसके बाद ई १९०१ से उनके शान्तिनिकेतन-निवास का युग आरम्भ हुआ। शान्तिनिकेतन का परिवेश पूर्णतया पृथक् था। आश्रम में वे आत्मीय-स्वजनो से परिवेष्टित नहीं थे, वहाँ बंगाल के मध्यवर्ति शिक्षित समाज के छात्रों और शिक्षकों के साथ रह रहे थे। शान्तिनिकेतन-युग के पहले पन्द्रह-सोलह वर्षों के काल के उल्लेखयोग्य नाटक हैं 'शारदोत्सव', 'मुकुट', 'अचलायतन', 'फाल्गुनी' और 'डाकघर'। इन कुछ नाटकों में स्त्रीचरित्र बिलकुल नहीं हैं। केवल 'डाकघर' में अल्प समय के लिए एक छोटी बालिका है। इस प्रकार के इतने नारीचरित्र-वर्जित नाटक उन्हें उस युग के शान्तिनिकेतन को ध्यान में रखकर लिखने पड़े। उस समय आज के समान छात्रों के साथ छात्राओं के पढ़ने की कोई व्यवस्था नहीं थी। इसके अलावा शान्तिनिकेतन के समाज को भी यह बात मान्य नहीं थी कि युवतियाँ प्रकट रूप में युवकों के साथ अभिनय करें। इस असुविधा को ध्यान में रखकर ही उन्हें नारीचरित्र-वर्जित नाटक लिखने पड़े।

शान्तिनिकेतन के इस युग में केवल दो नाटक ऐसे हैं, जो नारीचरित्र-वर्जित नहीं हैं—'राजा' और 'प्रायश्चित्त'। इस युग में अचानक उन्होंने ये दो नाटक क्यों लिखे, विदित नहीं। 'राजा' नाटक शान्तिनिकेतन के बाहर के किसी की आवश्यकता एव अनुरोध पर लिखा हो सकता है। पता चला है कि 'प्रायश्चित्त' कलकत्ता के साधारण रंगमंच के प्रयोक्ताओं के अनुरोध पर लिखा गया एव यह नाटक साधारण रंगमंच के उपयोगी बंगला नाटक की रीति से लिखा गया, इसीलिए इसमें स्त्रीचरित्र रखे गए। जो भी हो, ई १९२१ तक उन्होंने नारीचरित्र-वर्जित नाटक अधिक लिखे। इस श्रेणी का अन्तिम नाटक है 'मुक्तधारा'। इसमें एक अल्पकालिक स्थल पर मात्र एक अर्धपागल स्त्रीचरित्र है। गुरुदेव ने शान्तिनिकेतन

मे इस नाटक का अभिनय नहीं कराया।

जीवन के शेष बीस वर्षों में गुरुदेव ने जितने भी नाटक लिखे, उनमें से अधिकांश शान्तिनिकेतन-विद्यालय की माँग को ध्यान में रखकर लिखे गए। शेष नाटकों की रचना कुछ पेशेवर रंगमंच के अनुरोध पर की गई। प्रथम वर्ग के नाटकों में हैं—‘वसन्त’, ‘नटीर पूजा’, ‘रक्तकरबी’, ‘ऋतुरग’, ‘तपती’, ‘नवीन’, ‘शापमोचन’, ‘हास्यकौतुक’, ‘कालेर यात्रा’, ‘चण्डालिका’, ‘तासेर देश’, ‘श्रावणगाथा’, ‘चित्रागढ़’, और ‘श्यामा’। इस समय शान्तिनिकेतन में नाच का अनुशीलन अच्छी तरह से शुरू हो गया था और क्रमशः उसका विकास भी हो रहा था। इसीलिए नाच इस समय के नाटकों का एक प्रधान अंग है। इसकी परिणति नृत्यनाट्य में हुई। इस समय एक विदेशी सिनेमा कम्पनी के अनुरोध पर ‘शिशुतीर्थ’ पहले अंग्रेजी में लिखा गया। बाद में शान्तिनिकेतन में इसका नृत्याभिनय हुआ। ‘वसन्त’, ‘नवीन’, ‘ऋतुरग’, ‘श्रावणगाथा’ एक प्रकार की गीतबहुल नाटिकाएँ हैं। ‘नटीर पूजा’, ‘रक्तकरबी’, ‘तपती’, ‘चण्डालिका’, ‘तासेर देश’, ‘कालेर यात्रा’ प्रायः साधारण नाटकों के समान हैं। ‘नटीर पूजा’ और ‘चण्डालिका’ की जब पहले रचना की गई, तब उनमें पुरुष-चरित्र नहीं थे।

ई १९२० के कुछ समय पूर्व से शान्तिनिकेतन के कर्मियों की लड़कियों में से कई विद्यालय के छात्रों के साथ पढाई करने के लिए आगे आईं। यहाँ की महिलाओं की स्वाधीनता भी पहले की अपेक्षा बढ़ गई। बाहर की स्त्रियों की शान्तिनिकेतन में शिक्षा की सुविधा के लिए ई १९२० में श्रीनिकेतन का शिलान्यास हुआ। ई १९२१ में कलकत्ता में ‘वर्षाभंगल’ आयोजित किया गया, उसमें छात्रों के साथ कई छात्राओं ने भाग लिया। ई. १९२२ में प्रस्तुत ‘वसन्त’ गीतनाट्य में युवतियों ने गान के साथ नृत्याभिनय किया। इस समय से गान में, अभिनय में युवतियों ने युवकों के समान स्थान प्राप्त किया। नाच का अनुशीलन इस समय सामान्य रूप से शुरू हुआ। ‘नटीर पूजा’ के अभिनय के बाद नाच का अनुशीलन और बढ़ गया। इसीलिए इस युग के नाटकों में उनके गानों के अवलम्बन से नाच जोड़े जाने लगे। यह बात मैंने पहले ही कही है। इन नाटकों के नाच में युवतियों ने विशेष अंश ग्रहण किया।

इस युग में ही दो नाटकों की रचना की गयी, जिनमें प्रथम बार की रचना में पुरुष-चरित्र बिल्कुल नहीं रखा गया था। ये नाटक हैं ‘नटीर पूजा’ एवं ‘चण्डालिका’। ‘नटीर पूजा’ की रचना के पूर्व गुरुदेव ने यह निश्चय किया था कि विद्यालय की छात्राएँ श्रीमती प्रतिमादेवी की सहायता से ‘कथा ओ काहिनी’ की ‘पुजारिणी’ कविता के साथ मूकाभिनय करेगी। इन छात्राओं का उत्साह देखकर और इन्हीं को ध्यान में रखकर गुरुदेव ने बहुत ही कम समय में ‘नटीर पूजा’ नाटक लिख दिया तथा स्वयं ही उन्हें अभिनय भी सिखाया। ‘चण्डालिका’ के मामले में गुरुदेव चाहते थे कि श्रीमती देवी (श्री सौम्येन्द्रनाथ ठाकुर की पत्नी) और नन्दितादेवी को लेकर इस नाटक में सवाद और नाच में अभिनय कराया जाए। यह नाटक चूँकि इन दो महिलाओं को ध्यान में रखकर लिखा गया था, अतः पहली बार की गई इस रचना में कोई पुरुष पात्र नहीं था। अन्ततः यह नाटक अभिनीत नहीं हुआ।

कुछ वर्षों बाद नृत्यनाट्य के युग में नाटक को पूर्णतया बदलकर उसे नृत्यनाटक में परिणत कर दिया गया। इस पर्व के एकमात्र नाटक 'कालेर यात्रा' में किसी गान या नाच का सुयोग नहीं है।

पेशेवर रगमच के अनुरोध पर इसी समय 'चिरकुमार सभा', 'शोधबोध', 'शेषरक्षा', और 'परित्राण' की रचना हुई। गुरुदेव ने स्वयं इन नाटकों का अभिनय शान्तिनिकेतन में कभी नहीं कराया।

इसके साथ और एक बात कहना आवश्यक है कि गुरुदेव ने यद्यपि सामयिक प्रयोजन की ताकीद के कारण विभिन्न पद्धतियों के नाटकों की रचना की, फिर भी देखा जाता है कि नाटक की रचना के समय अपने मन की किसी विशेष चिन्तनधारा को रूप देने की चेष्टा उन्होंने की है। प्राचीन कहानी के अवलम्बन से उन्होंने नाटक लिखे हैं, किन्तु उस कहानी को उन्होंने अपनी चिन्तनधारा के अनुरूप सजाया है। अन्यथा ऐसी कहानी का चयन किया है, जो उस समय के उनके हृदयावेग की अभिव्यञ्जना के अनुकूल हो।

अब 'अरूपरतन' नाटक की कुछ विस्तृत आलोचना करूँगा, क्योंकि इसके परिवर्तन का इतिहास विविध ढंग से कुतूहल-उद्दीपक है। इसका पूर्व रूप था 'राजा'। 'गंगा' नाटक शान्तिनिकेतन के प्रारम्भिक युग के नाटकों में एक व्यक्तिक्रम है, यह बात मैंने पहले कही है। इसमें कई नारी-चरित्र हैं। सुदर्शना और सुरगमा ही उनमें प्रधान हैं। यह नाटक पहले आश्विन, १३१७ बगाब्द (ई १९१०) में लिखा गया, उसी वर्ष पौष माह में यह मुद्रित हुआ और इसका प्रथम मचन शान्तिनिकेतन में चैत्र की पचमी को हुआ। २४ वैशाख, १३२८ बगाब्द (ई १९२१) को गुरुदेव के जन्मोत्सव के उपलक्ष्य में यह नाटक पुनः अभिनीत हुआ। उस समय उसके बाद छुट्टियाँ हुई थीं। इस समय भी महिलाओं को अभिनय में भाग लेने का अधिकार नहीं था। 'राजा' की रचना का इतिहास क्या था एवं 'राजा' की रचना के समय गुरुदेव की चिन्तनधारा किस प्रकार क्रियाशील थी, मेरे पितृदेव के अनुलेखन से वह अंश इस अध्याय के आरम्भ में सकलित हुआ है।

'राजा' नाटक में गुरुदेव ने ठाकुरदा की भूमिका निभाई थी। उस समय उनमें गाने की क्षमता थी, इसीलिए कई गान उन्हें ही गाने पड़े थे। बाउल, पागल, बालको के चरित्र की सृष्टि कर कई गान उनसे गवाए गए हैं। इस चरित्र की सृष्टि का उद्देश्य गायक छात्रों और कर्मियों को नाटक की ओर आकृष्ट करना था।

१३२६ बगाब्द (ई १९१९) में 'राजा' नाटक का अभिनययोग्य सक्षिप्त संस्करण तैयार हुआ और उसका नाम भी परिवर्तित होकर हुआ 'अरूपरतन'। सुदर्शना और सुरगमा को छोड़कर अन्य सभी नारीचरित्र निकाल दिए गए। उस समय तक भी स्त्री-पुरुष के एक साथ अभिनय पर कड़ियों को आपत्ति थी। सुदर्शना और सुरगमा के चरित्र निकाल देने पर नाटक में कुछ रहता ही नहीं, अतः उन्हें रहने दिया गया और उनके चरित्र में कोई परिवर्तन नहीं किया गया। गायक-दल के गानों के हिसाब से चौबीस से भी अधिक गान इस छोटे नाटक में रखे गए थे। सुरगमा के गानों की संख्या कम की गई और अतः उसका एक ही गान रहा। इसके अलावा ठाकुरदा, बाउल, बालको के गान हैं। शान्तिनिकेतन

मे उस समय तक अभिनय, गान मे युवक-दल का प्राधान्य अधिक था। इसका प्रभाव इस परिवर्तन में है। नारीचरित्र रूप मे युवको ने अभिनय किया।

१३३१ बगाब्द (ई १९२४) मे कलकत्ता मे १३२६ बगाब्द (ई १९१९) के 'अरूपरतन' के अवलम्बन से एक मूकाभिनय पेश किया गया। इस अभिनय मे विद्यालय की छात्राओ ने ही अंश ग्रहण किया। पृष्ठभूमि से छात्रो एव छात्राओ ने एक साथ गान गाए थे, किन्तु गानो की सख्या काफी कम हो गई थी, गुरुदेव ने केवल आवृत्ति की थी।

१३३८ बगाब्द (ई १९३१) मे गुरुदेव के ७०वे जन्मोत्सव के उपलक्ष्य मे 'अरूपरतन' नाटक मे बहुत परिवर्तन किए गए। नए दृश्य रखे गए, कई नए गानो का समावेश किया गया—नाम रखा गया 'शापमोचन'। आरम्भ मे इन्द्रसभा का दृश्य है। अंत मे अन्धकार मे राजा, रानी और उनकी सखी। घटना का प्रवाह कायम रखने के लिए गुरुदेव ने बीच-बीच मे गद्य मे आवृत्ति की। उसके साथ मूकाभिनय हुआ। गानो के साथ था नृत्याभिनय। गान भिन्न गायक-दल ने गाए। इस समय प्रकट रूप से युवको के साथ युवतियो को भी नाच, गान, अभिनय का अधिकार मिला था। यह नृत्यनाट्य कई बार अभिनीत हुआ। हर बार गायक, गायिका, नर्तक, नर्तकी की क्षमता के अनुसार अदल-बदल हुआ। गुरुदेव हर बार ऐसा करते थे। शान्तिनिकेतन मे अपने जीवन के शेषकाल मे एक बार 'डाकघर' के मचन के समय गुरुदेव को माधव दत्त की भूमिका के लिए उपयुक्त अभिनेता मिल नहीं रहा था। उस समय आश्रम की किसी एक महिला की अभिनय-निपुणता के बारे मे उन्हें सूचित किया गया, उसके फलस्वरूप माधव दत्त के साथ उनकी स्त्री की भूमिका नाटक मे रखी गई। माधव दत्त के सवाद प्राय रखे ही नहीं। किन्तु अन्ततः इस रूप मे नाटक खेला ही नहीं गया।

१३४२ बगाब्द (ई १९३५) मे कलकत्ता मे गुरुदेव ने 'अरूपरतन' नाटक अन्तिम बार पेश किया। गुरुदेव ने स्वयं ठाकुरदा की भूमिका निभाई। उस समय उनकी आयु ७४ वर्ष थी। इस उम्र मे कठ मे पहले के समान शक्ति न रहने के कारण ठाकुरदा के कुछ गान गाने के लिए मुझे निर्देश दिया गया। यह निश्चय किया गया कि ठाकुरदा के चेले के रूप मे मैं रगमच पर उनके साथ रहूँ और गान के समय उनके साथ गाऊँ। इस प्रकार कुछ गान मैंने गाए थे। इस बार 'अरूपरतन' नाटक मे और परिवर्तन किए गए। पहले के कई गान निकाल दिए गए और कई नए गानो की रचना की गए। इस बार सुरगमा के गानो की सख्या मे वृद्धि हुई, क्योंकि अब नाच का युग था। नृत्य के माध्यम से गान के भाव अभिव्यक्त करना पहले से अधिक सहज हो गया। श्रीमती अमिता ठाकुर और श्रीमती नन्दिता देवी ने क्रमशः सुदर्शना और सुरगमा की भूमिका ग्रहण की। शान्तिनिकेतन मे उस समय नन्दितादेवी छात्राओ मे नृत्य में अन्यतम प्रधान थीं। यह देखकर कि नृत्य मे अभिनय करने मे असुविधा नहीं होगी, गानो की सख्या बढ़ाई गई। कुछ नवीन नारी-चरित्र का भी समावेश किया गया। पहले का गायक-दल भी अब नहीं रहा, उसकी आवश्यकता भी उस समय नहीं थी।

गुरुदेव की मृत्यु के लगभग एक वर्ष पूर्व 'पयला' वैशाख (वैशाख प्रतिपदा) को

‘अरूपरतन’ के मचन का निश्चय किया गया। उस बार गुरुदेव ने इसमें कोई भूमिका नहीं की। उस समय वे काफी दुर्बल हो गए थे और अस्वस्थ भी थे। किन्तु उनके सामने ही पूर्वाभ्यास की व्यवस्था की गई। जिन्होंने बड़े उत्साह से इस काम में हाथ डाला था, अन्ततः वे इस नाटक को पेश नहीं कर सके। तब गुरुदेव ने निश्चय किया कि “वैशाख प्रक्षिपदा को आम बागान में प्रातः कालीन अनुष्ठान में मैं स्वयं ही इस नाटक का पाठ करूँगा और गायक-दल केवल गान सुनाएँगे।” उस समय नाटक उसी प्रकार पढा गया।

कविता, कहानी, उपन्यास के लेखक पूर्णतया अपने ढंग से, अपने चिन्तन से लिख सकते हैं, उनके लिए काफी स्वाधीनता है, किन्तु नाटक की रचना में लेखक पूर्ण स्वतंत्र नहीं रहता। नाट्यकार को इन बातों पर विचार करना होगा कि किन लोगों से यह नाटक कराया जाएगा, नाटक कहाँ पेश होगा और देखेंगे कौन। प्रयोजना की विविध सुविधा-असुविधा को ध्यान में रखकर नाटक की रचना करनी पड़ती है। जैसे ‘हैमलेट’, कहा जाता है कि उसकी सृष्टि के पीछे भी शेक्सपीयर के समसामयिक अभिनेता रिचार्ड बारबेज का चरित्र है। अभिनय के विशेष पक्ष में उनकी दक्षता, जिस ढंग से सवाद बोलना वे पसन्द करते थे एवं जिस प्रकार की अगभगिमा का प्रदर्शन उन्हें अच्छा लगता था—इन सब बातों का असामान्य प्रभाव हैमलेट के व्यक्तित्व में है। फिर भी बारबेज के प्रभाव का अतिक्रमण कर ‘हैमलेट’ बहुत ऊपर उठा है। गुरुदेव के मामले में भी उसी प्रयोजन, उद्देश्य की सीमा से ऊपर उठकर अमूर्त का सन्धान मिला है, आवश्यकता, सुविधा-असुविधा की सीमा का अतिक्रमण हुआ, नवीन ‘अमूर्त’ सृष्टि का मार्ग उद्घाटित हुआ है।

रवीन्द्र-जीवन का अन्तिम वर्ष

गुरुदेव के जीवन के अन्तिम वर्ष को अलग-अलग लोगो ने अलग-अलग दृष्टिकोण से देखा है, एव उन दिनों का विवरण लोगो के समक्ष रखा है। जीवन के प्रारम्भ से ही हमने गुरुदेव को सब समय हमारे बीच पाया है, किन्तु उस समय उन्हें निकट से समझने की शक्ति हममें नहीं थी। जब बड़ा हुआ, तबसे मुझे उनका साहचर्य मिलने लगा। वे अपने बहुविध कर्मजीवन के एक क्षेत्र में मुझे प्रवृत्त करने की इच्छा से मुझे तैयार करने लगे। उनकी सृष्टि—नाच-गान, अभिनय, उत्सव के काम में उन्होंने मुझे लगाया है। इस दृष्टि से उनके जीवन का अन्तिम वर्ष किस प्रकार बीता था, उसी का कुछ परिचय देने का मैं प्रयास करूँगा।

वे सर्वदा गान लेकर ही पागल थे, उन्होंने गान गाए है, गानों की रचना की है और सभी को गवाया है। किन्तु अन्तिम दिनों की अस्वस्थता के समय उनकी श्रवणशक्ति कम हो गई थी, अतः गान सुनने में मुश्किल पड़ती, गान-रचना में वैसा उत्साह नहीं रहा, किन्तु सुनने के लिए वे उत्सुक रहते थे। सन्ध्या के समय छात्रों और छात्राओं से उन्हें गान सुनाने की व्यवस्था की जाती रही है, मैंने स्वयं भी गाया है, हर समय उन्हें आनन्द प्रदान कर सका या नहीं, नहीं जानता।

अपनी ओर से गान सुनने की इच्छा प्रकट करने में गुरुदेव सकोच अनुभव करते थे। उनका ऐसा स्वभाव ही था कि अपनी सुविधा के लिए अन्यो की सहायता न ली जाए। स्वस्थ रहते समय अपनी दैहिक सेवा के लिए अन्यो से सहायता लेना गुरुदेव के लिए असम्भव ही था। मैंने अपनी शैशवावस्था में देखा है कि वे अपना काम प्रायः स्वयं ही करते थे, उस समय उनकी सेवा में केवल एक नौकर रहता था। नियमित गान सुनाने का दायित्व ग्रहण कर कहीं हम क्लान्त न हो जाएँ, इस आशका से ही वे कहते, “तुम लोगों को सुविधा हो तब आना।” उस समय हम उनकी इच्छा के अनुसार सम्भवतः उन्हें सन्तुष्ट नहीं कर सके, कई प्रकार की बाधाएँ उपस्थित हुई हैं—उनकी इच्छा को उस समय महत्त्व नहीं दिया। उनकी मृत्यु के बाद हमें अपनी भूल समझ में आई।

उनके समक्ष गाते समय उनके यौवन-काल में रचित गानों की फरमाइश होती, उस समय के गान ही उन्हें अधिक प्रिय थे। उन्हीं में से कुछ गानों का उल्लेख मैं यहाँ करता हूँ। ‘आमार प्राणेर परे चले गेल के’, ‘मरि लो मरि’, ‘तोमार गोपन कथाटि’, ‘कागाल आमार कागाल करेछ’, ‘हेलाफेला सारा बेला’, ‘आमार परान लये की खेला खेलाबे’, ‘बडो बेदनार मतो बेचेछ तुमि हे’, ‘आमार मन माने ना’ इत्यादि। उन्होंने प्रायः यह मत व्यक्त

किया है कि इस समय के गानो ने उनके अन्तर में जिस प्रकार प्रभाव अंकित किया है, वैसा जीवन के परवर्ती काल में रचित गानो से नहीं हुआ। हाल के उनके गान मेरे मुँह से सुनकर कई बार उन्हें नए-नए लगते थे, परिहास कर कहते, “यह क्या मेरी ही रचना है, मुझे तो याद ही नहीं आ रहा है कि मैंने इन गानो की रचना कब की है। किन्तु गान सुनकर लगता है कि ये गान मेरे ही हैं।” पहले के गानो के प्रसंग में वे यौवन के आरम्भ के दिनों की घटनाओं का वर्णन करते। वे कहते, किस प्रकार पागल के समान ये गान गाते-गाते मेरा समय कटता। उन दिनों का कलकत्ता इतना शब्दमुखर नहीं था, बिजली-बाती के प्रकाश ने भी उस समय ज्योत्स्ना को आच्छन्न नहीं किया था। इस प्रकार की पूर्णिमा-रात्रि में एक पतली आढनी शरीर पर डालकर ग्रीष्म की दक्षिण-हवा में तीनमजिले भवन की छत पर देर रात तक अकेले पायचारी करते रहे हैं—चारों ओर ज्योत्स्ना का प्रकाश था, चादर के एक कोने में बेलफूल की कलियाँ बँधी रहती। उस समय उन्होंने दिल खोलकर गान गाए हैं, उन गानो से पूरा मुहल्ला गूँज उठता। वे कहते, वह कठ पाकर उसे खो देने के समान बड़ा दुःख और क्या हो सकता है।

रोगशैया पर सोए रहते समय गान सुनाने के वक्त उनके साथ विविध विषयों पर थोड़ी-बहुत आलोचना होती। बाल्यकाल के कई प्रकार के गान वे गाकर सुनाते, उनके गुरु विष्णु द्वारा सिखाए गए ग्रामीण छंदा के गान, उनमें से एक-दो का उल्लेख उन्होंने अपनी पुस्तक ‘छेलेबेला’ में किया है। इस आलाप-आलोचना के प्रसंग में मैंने इतना समझा कि वे भी मानते थे कि उनके साहित्य को लेकर जितनी आलोचना हुई है, उनके गान-भंडार को लेकर उतनी आलोचना नहीं हुई है। उनके गानों में आलोचना का विषय है, यह बात वे अनुभव करते थे, स्वाभाविक सकोचवश उन्होंने अपने गानों के सम्बन्ध में एक बार भी खुलकर आलोचना नहीं की। उनके गान-भंडार ने भारतीय सगीत में कितने नूतनत्व या वैशिष्ट्य की सृष्टि की है, उस सम्बन्ध में सूक्ष्म भाव से उन्होंने कभी विचार नहीं किया, किन्तु यह अवश्य जानते थे कि कुल मिलाकर उनके गान-भंडार में कुछ ऐसी सृष्टि हुई है जिससे वर्तमान रचयिता जिस प्रकार सहायता प्राप्त कर रहे हैं, भविष्य में भी यह भंडार उनके लिए सहायक होगा। इसकी विस्तृत आलोचना, विश्लेषण-विवेचन होने पर इसकी शक्ति बढ़ेगी, यह भी समझा जा सकेगा कि इसका स्थान कहाँ है, इसलिए आलोचना होनी चाहिए, ऐसा वे चाहते थे।

कारण जो भी हो, उनकी यह धारणा बनी थी कि “गायन-वादन में पहले के समान मेरा दिमाग अब काम नहीं कर रहा है।” गान-रचना की बात उठते ही कहते, “तू तो कह रहा है, किंतु वह शक्ति क्या अब मुझमें है? गले से ‘सुर’ निकलता ही नहीं।” इस प्रकार के मानसिक अवसाद की अवस्था में भी वे गान-रचना का उत्साह पूर्णतया निरुद्ध कर रख नहीं सके। कुछ गानों की रचना हुई थी, किन्तु पहले के समान गान वह प्रवाह दिखाई नहीं दिया। ‘सुर’-संयोजन और उसी ‘सुर’ (स्वर सज्जा, धुन) को याद रखकर सिखाने में जो परिश्रम होता है उससे आधा परिश्रम भी कविता की रचना में उनसे नहीं करना पड़ता था। इसीलिए कविता का स्रोत अन्त तक अवारित, अबाध रूप से मुक्त था।

रोगशैया पर लेटे रहते समय जब अपने हाथ से लिख नहीं पाते थे, तब प्रायः तडके नींद टूटते समय नवीन कविता की आवृत्ति होती और ठीक उसी क्षण कविता लिख लेने के लिए सेवक-सेविका उपस्थित रहते।

यद्यपि वे कहते थे कि गान का बोध, विचार-शक्ति मैंने खो दी है, किन्तु उस वर्ष पौष मास में जिन कुछ गानों की रचना उन्होंने की थी, उनमें 'सुर'-संयोजन-क्षमता का किसी प्रकार का अभाव मुझे तो नहीं लगा। उन्होंने कहा है—कठ में 'सुर' (राग, ध्रुव) 'खेलता' नहीं है, किन्तु गान में 'सुर' का जहाँ तक आरोहण-अवरोह मिलता है, उससे पहले के दिनों के गान की तुलना में अकृतकार्यता का परिचय नहीं है। 'उर्वशी' कविता अग्रहायण माह के अन्त में एक सुन्दर गान में परिणत हुई। मैं समझता था कि गान को स्वरबद्ध करने में उन्हें कष्ट होता था, विशेषतया जब दुर्बलता के कारण उनका कठस्वर तार-सप्तक में जाने में सफल नहीं होता। हो सकता है, शायद यह मेरा ही भ्रम हो। मुझे ऐसा लगता कि जैसे वे इस अशक्तता को छिपाना चाहते हैं। कभी-कभी कह उठते, "सुर' समझ सकें हो ना, ठीक तरह से उठाना।" उस समय मेरे अन्तर में यह विचार उठा है, जिन्होंने जीवन भर गान गाए, इतनी रचनाएँ कीं, जिनके कठ से गान सुनने के लिए एक समय कितने ही लोग पागल रहते थे, आज उस महापुरुष की यह क्या विडम्बना है, अन्तर में गान की प्रेरणा सतेज है, किन्तु कठ में वह स्वर, वह शक्ति नहीं है। इसीलिए पहले के समान गान-रचना के लिए कहने का अर्थ था उन्हें दुःख देना, अतः मन में कष्ट अनुभव होता था। उन्हें गान सुनाते समय भी मन उस समय चितित हो उठता जब आनन्द में वे स्वयं गा उठते। कुछ क्षणों तक गाने के बाद बार्धक्य के कारण कम्पित, रोगदुर्बल कठ श्रान्त हो जाता। जब शरीर और मन अपेक्षाकृत सबल रहा, उस दिन सम्भवतः कुछ अधिक क्षणों तक अपने मन से बीते दिनों के गान ही उन्होंने गाए हैं—कभी ब्रह्मसंगीत, कभी हिन्दी गान की कुछ पत्तियाँ, कभी शब्दहीन 'सुर'-आलाप, कभी अपने पुराने गान गाए हैं, यह सब सुनकर ऐसा लगता कि आज शरीर-मन स्वस्थ है। परिहास में वे दौहित्री श्रीमती नन्दिता देवी की ओर सकेत कर कहते, "गाने में लज्जा अनुभव होती है, मेरे बेसुरे गले से गान सुनकर बाद में ये सभी छिपकर हँसेंगे।"

अस्वस्थता के कारण गुरुदेव अभिनय और नाच-गान के पूर्वाभ्यास में योग नहीं दे पाते थे, किन्तु उनका ध्यान सब समय उसी ओर रहता था। १३४७ बगाब्द (ई १९४०) के पौष मास में 'शापमोचन' अभिनीत हुआ, उस अस्वस्थ हालत में भी गुरुदेव ने नाटक में कुछ अदल-बदल किए, कुछ नए सवाद जोड़े, गान-रचना की, तब कहीं निश्चिन्त हुए। पूर्वाभ्यास के समय पास के कक्ष से सुनते रहते कि गायन-वादन किस प्रकार हो रहा है। वहाँ से हमारे बीच आकर उस पूर्वाभ्यास में योगदान न कर सकने के कारण उनका मन बेचैन रहता। अभिनय की अपेक्षा प्रतिदिन के पूर्वाभ्यास में उन्हें अधिक आनन्द अनुभव होता। धीरे-धीरे आँखों के सामने न जाने कैसी सृष्टि हो रही है, यह देखकर उन्हें आनन्द मिलता था। किसी दिन वे स्वयं पूर्वाभ्यास में आकर उपस्थित हो जाते। अभिनय के दिन उन्हें पहले से ही बोल दिया जाता कि थोड़ी भी क्लान्ति महसूस होने पर घर ले जाने के

लिए कह दे, किन्तु यह कभी सम्भव नहीं होता। शरीर में शक्ति न रहते हुए भी गुरुदेव अन्त तक जबरदस्ती बैठे ही रहना चाहते थे।

१३४८ बगाब्द (ई १९४१) के नववर्ष में नाच-गान आदि के आयोजन में हम सभी व्यस्त थे, क्योंकि गत कुछ वर्षों से नववर्ष में गुरुदेव की जन्मतिथि मनाई जाती रही है और उसी उपलक्ष्य में उत्सव का आयोजन किया जाता रहा है। आयोजन के तीन-चार दिन पहले मैं उनके पास गया, बरामदे में बैठकर उन्हें कुछ गान सुनाए, बाद में श्रीयुक्त अमिय चक्रवर्ती आए। उन्हें देखकर गुरुदेव नववर्ष के अभिभाषण—‘सभ्यता का सकट’ की विषयवस्तु का वर्णन करने लगे। इसके लिए ही अमियबाबू को बुलाया गया था। अभिभाषण कुछ दिन आगे ही लिखा जा चुका था, वक्तव्य आरम्भ करने के पूर्व उन्होंने कहा, यह सब बोलने का सामर्थ्य सम्भवतः उनमें अधिक दिनों तक नहीं रहेगा, यहाँ तक कि, सम्भवतः बोलने का सुयोग भी नहीं मिलेगा, अतः इस बार ही मेरा यह अन्तिम वक्तव्य देश के समक्ष रखकर अपने कर्तव्य ही इतिश्री कर लूँ। पूरे वक्तव्य का विषय वे धीरे-धीरे बोलते गए, हम सभी ने निस्तब्ध भाव से वह वक्तव्य अतः तक सुना।

मुझे लगता है कि उन्होंने अन्तर की दृष्टि से देखा था कि निकट भविष्य में देश में क्या होने वाला है, आगामी नववर्ष की वाणी के माध्यम से गुरुदेव वही बात कह गए। सुना है कि इस द्रष्टा महामनीषी के अन्तर में कई बार आनेवाले कल की घटनाओं का आभास मिलता था; उन्होंने उल्लेख किया है कि विगत महायुद्ध के पहले ही इस जगद्व्यापी हिंसा और रक्तपात के आभास से उनके मन में वेदना जाग्रत हुई थी।^१

मैंने सोचा कि गुरुदेव देश को नववर्ष की वाणी लिख भेज रहे हैं, किन्तु गान के रूप में वाणी नहीं होगी, ऐसा हो नहीं सकता। दूसरे दिन मैंने आकर कहा, “नववर्ष के प्रभात में वैतालिक के लिए एक गान की रचना करने में आपको कष्ट होगा क्या?” पहले उन्होंने आपत्ति की, किन्तु मेरे आग्रह को देखते हुए इस पर टिके नहीं रह सके। उन्होंने कहा, “सौम्य^२ ने मुझे मानव के जयगान के लिए एक कविता लिखने के लिए कहा है।

^१ व्यक्तिगत जीवन में भी उन्होंने कई बार भावी दिनों का आभास पाया है, और वे उसके लिए तैयार भी हुए हैं। इस सम्बन्ध में मेरे पितृदेव की एक चिट्ठी (ई १९१३) उद्धृत करता हूँ। इस समय गुरुदेव विलायत में थे, और पितृदेव भी वहाँ एक कालेज के छात्र थे। चिट्ठी में लिखा हुआ है—गुरुदेव ने जहाज पर नववर्ष के उत्सव का आयोजन किया। उत्सव बहुत अच्छा हुआ था। उस दिन वे अत्यन्त अनुप्राणित होकर कह रहे थे, “प्रतिवर्ष मुझे पूरे-वर्ष का आभास मिलता है। रथी की माँ (पुत्र रथीन्द्रनाथ की माता मृणालिनी देवी) की जिस वर्ष (७ अग्रहायण, १३०९ बगाब्द—ई १९०२) मृत्यु हुई, उस बार नववर्ष में उत्सव हुआ था। किन्तु मेरे मन में न जाने कैसी चिन्ता जागी। मैंने अनुमान लगाया कि इस वर्ष जैसे किसी की मृत्यु का योग है। रथी की माँ को कमरे में ले जाकर मैंने कहा कि इस वर्ष एक मृत्यु घटित होने वाली है। किसी एक की मृत्यु का चेहरा सामने रखकर हमें चलना होगा, तैयार होना होगा। उसके बाद उनकी मृत्यु के कुछ पहले शिलाइदह से उन्हें जो पत्र मैंने लिखा था, पढ़कर देखा कि उस पत्र में भी मृत्यु के आभास की जानकारी उन्हें दी थी। मैं नववर्ष को उसी विशेष दृष्टि से देखता हूँ। इस बार समुद्र देखा—आने वाले वर्ष में उसी विशाल मेरी यात्रा, अपने को पूर्ण रूप से समर्पित कर”।

^२ श्रीयुक्त सौम्येन्द्रनाथ ठाकुर।

२५८ / रवीन्द्र सगीत

उसका कहना है कि मैं यन्त्र का जयगान करता हूँ, मानव का जयगान नहीं करता। इसीलिए मैंने एक कविता लिखी है, वही होगा नववर्ष का गान।" पास ही श्रीमती मैत्रेयीदेवी बैठी थीं। उन्होंने गुरुदेव की कॉपी खोलकर कविता की नकल कर मुझे दी। कविता कुछ बड़ी थी। कविता देखकर मैंने सोचा कि इतनी बड़ी कविता के 'सुर'—संयोजन हेतु उन्हें कहने का अर्थ उन्हें कष्ट देना है। सुर-संयोजन हेतु कुछ प्रयास भी उन्होंने किया, किन्तु उस दिन यह संभव नहीं हो सका। उन्होंने कहा, "कल होगा।" दूसरे दिन उस कविता को संक्षिप्त करते-करते अन्ततः वह उस आकार में रही जिस आकार में आज 'ओई महामानव आसे' गान है। इस गान के आरम्भ के जैसे दो रूप मुझे मिले थे, उन्हें यहाँ उद्धृत कर रहा हूँ

ऐ मानव आसे
महामानव आसे
दिके दिगन्ते रोमाच लागे
सारा धरणीर घासे घासे।
आजिके बातासे घोषणा उठिल
महाजन्मेर लगन
अमावस्यार निबिड आँधारे
आकाश आजिके मग्न।
दानवपक्षी अम्बरपथे
चालना करिछे पक्ष
मृत्युर बीजे कृषिर क्षेत्रे भरि दिबे छिल लक्ष्य।
आजि जन्मेर दिन,
स्वर्गलोकेर विजयपताका
ऐ हल उड्डीन।
धर धर करि धरणी यखन
कॉपिया उठिल त्रासे
उठियाछे रव माभै माभै
महामानव आसे।
मन्त्रमुग्ध यन्त्रेर दल
तार चरणेर काछे
महामानव आसे
तिमिर भेदिया विजयपताका
उड्डीन महाकाशे।
कोथाय बाजिल शख
कोथाय बाजिल डक।

जय मानवेर जय मानवेर

बाजे कण्ठे असख्य ॥

* *

ऐ महामानव आसे आसे रे

ऐ महामानव आसे ।

दिके दिगन्ते रोमाञ्च लागिल

धरणीर घासे घासे ।

बातासे बातासे घोषणा उठिल

एल महाजन्मेर लग्न

आकाश आजिके मग्न

मृत्युर वाहन दानवपक्षी

पक्ष हथेछे आज भग्न

एल शुभजन्मेर दिन

दिव्यलोकेर आजि जययात्रार पथे किरणपताका उड्डीन

उदयशिखरपथे माभै माभै रव ऐ महामानव आसे

द्युलोक भूलोक आजि ज्योतिविभासित

नवजीवनेर आशवासे

सुरलोके बेजे ओठे शख

नरलोके बेजे ओठे डक

जय जय मानवेर जय महामानवेर

बेजे ओठे कण्ठे असख्य ॥

१३४८ बगाब्द (ई १९४९) के २५ वैशाख के गुरुदेव के जन्मोत्सव को लेकर पूरे बगाल में उत्साह के साथ आयोजन हो रहे थे, उसी उपलक्ष्य में कलकत्ता में एक कर्तव्य निभाकर लौटने पर अन्य एक काम के लिए मुझे चट्टग्राम जाना पड़ा। शान्तिनिकेतन लौटकर मैं गुरुदेव के पास गया। उन्होंने पूछा कि २५ वैशाख के दिन यहाँ क्या आयोजन होगा। बातचीत से मैंने यह अनुमान लगाया कि उनकी इच्छा थी कि उस जन्मदिन के उपलक्ष्य में नृत्य-गीत आदि का आयोजन किया जाए। जन्मदिन के एक दिन पूर्व सन्ध्या के समय मैंने गुरुदेव से पूछा, “उत्सव के समय मैं ‘आबार यदि इच्छा कर आबार आसि फिरे’ गान गाऊँ क्या?” उनके जन्मदिवस के गान के सम्बन्ध में पूछने पर आपत्ति करते हुए उन्होंने कहा, “तुम खुद ही चयन करो, मेरे जन्मदिवस के गान का मैं चयन क्यों करूँ।” कुछ समय बाद उपरोक्त गान के प्रसंग में उन्होंने कई बातें बताईं। इन सब बातों के पीछे उनका जो चिन्तन मुझे समझ में आया वह यह था कि देश ने उन्हें सम्पूर्ण रूप से पहचाना नहीं, यह क्षोभ उनके मन में है। उन्होंने कहा था, “जब मैं (इस ससार से) चला जाऊँगा, तब लोग समझेंगे कि मैंने देश के लिए क्या किया है।” कुछ क्षण रुककर अन्तर के आवेग

से यह गान गाने लगे—‘सार्थक जनम आमार जनमेछि एइ देशे’। मैंने अनुभव किया कि देश उन्हें समझ नहीं सका, इसका जितना भी क्षोभ उनके मन में क्यो न हो, किन्तु देश के प्रति उनका प्रेम कभी कम नहीं हो सका।

दूसरे दिन सुबह उनके पास जाकर मैंने कहा, “आपने अपने जन्मदिवस के उपलक्ष्य में कविता लिखी है, भाषण दिया है, किन्तु एक गान की भी रचना नहीं की, यह ठीक नहीं लगता। इस बार २५ वैशाख को सम्पूर्ण देश आपका जन्मोत्सव मनाएगा, इस दिन के उपलक्ष्य में एक गान की रचना न होने पर जन्मदिन का अनुष्ठान अधूरा ही रहेगा।

यह सब सुनकर गुरुदेव ने कहा, “तू पुन एक अजीब फरमाइश लेकर हाजिर हुआ है। मैं अपने जन्मदिवस का गान स्वयं लिखूँ, लोग क्या कहेंगे। देश के लोग इतने अज्ञान नहीं हैं, ठीक पहचान लेगे कि मैं अपना प्रचार खुद ही कर रहा हूँ। यहाँ जो बड़े-बड़े कवि हैं उनसे लिखवाने का तू प्रयास कर।” इतना कहकर वे उन कवियों के नाम बताने लगे। मैं हँसने लगा, उन्होंने कहा, “क्यो, तुम सोचते हो कि वे कविता लिख नहीं सकते?” उत्तर में मैंने कहा, “आपके रहते हुए अन्यो से माँगने की क्या जरूरत—जब जन्मदिन की कविता लिखी थी तब किसी ने आपको दोषी ठहराया था क्या?” सहमत होकर गुरुदेव ने कहा कि दफ्तर से जन्मदिवस की सब कविताएँ ले आओ। ‘पँचिसे वैशाख’ कविता के हे नूतन देखा दिक आरबार’ अंश को कुछ बदलकर ‘सुर’-संयोजन किया। वह दिन था २३ वैशाख। दूसरे दिन प्रातः काल यह गान मेरे कंठ से सुनकर कहा—“हाँ, अब ठीक हुआ है।”

उस दिन घुणाक्षर में भी ध्यान में नहीं आया कि यह उनके जीवन का अन्तिम गान है।

इस वर्ष जितने गानों की रचना की गई, उनमें से एक को छोड़कर अन्य सभी गानों के लिए उन्होंने भैरवी रागिनी का व्यवहार किया है। ऐसा क्यो हुआ, यही प्रश्न बार-बार मन में उठता है।

इस जन्मोत्सव की रातभर उन्होंने नाच-गान-अभिनय में आनन्द के साथ योग दिया था और अन्त तक बैठे रहे थे।

यहाँ का जन्मोत्सव सम्पन्न कर पूर्व बगाल के विभिन्न स्थानों की यात्रा कर लौटने पर सुना कि गुरुदेव मेरे लिए अस्थिर हो उठे हैं। वे चाहते थे कि यथाशीघ्र सक्षिप्त वर्षाभंगल का आयोजन किया जाए, क्योंकि इस वर्ष इस अंचल में वर्षा का घटाटोप छा गया है, उनका मन भी चंचल हो उठा था। शान्तिनिकेतन में सभी एकत्र होने के पूर्व ही वर्षाभंगल के आयोजन में असुविधा थी, इसीलिए मैंने यह सोचा था कि कुछ दिन इतजार कर आयोजन किया जाए। इसी बीच एक दिन सन्ध्या के समय वर्षा की घनघटा से गुरुदेव का मन चंचल हो उठा था, इसलिए मैंने उन्हें वर्षा के कुछ गान सुनाए। वर्षा के साथ उनके अन्तर का क्या योग था, यह तो मैं नहीं जानता, किन्तु मैंने बार-बार देखा है कि वर्षा के दिनों में वे जिस प्रकार चंचल हो उठते थे, वह सामान्य मनुष्य में विरल है।

मैंने उनसे पूछा था कि वर्षा के गानों की रचना करने की उनकी इच्छा होती है क्या। उन्होंने कहा था, “इच्छा होते हुए भी गान-रचना नहीं कर सकूँगा, कंठ में शक्ति

नहीं, सोच भी नहीं सकता।” इस समय से उनका स्वास्थ्य गिरता ही गया। किन्तु वे इतने शीघ्र लोकान्तरित हो जाएँगे, इसकी हमसे कइयो ने कल्पना भी नहीं की थी। उन्हें कलकत्ता ले जाया गया, वहाँ से वे लौटे नहीं। उस समय लगा कि सम्भवतः इसीलिए वे वर्षािमगल के आयोजन के लिए इतने चंचल हो उठे थे। अन्तर से उन्होंने मृत्यु का आह्वान निश्चय ही सुन लिया था, समझ लिया था कि यदि वर्षािमगल का शीघ्र आयोजन नहीं हुआ तो इस बार की वर्षा ऋतु इनके लिए वृथा रहेगी—हम उनके इस संकेत को समझ नहीं सके। उनके तिरोधान (२२ श्रावण, १३४८ बंगाल, ई ७ अगस्त, १९४१) के एक माह बाद जब मैंने वर्षािमगल का आयोजन किया, तब मेरे मन-मस्तिष्क में यही बात घूम रही थी कि उस समय उनकी इच्छा पूरी नहीं कर सका, आज जिस लोक में भी वे हों, हमारे बीच आकर इस वर्षािमगल में सानन्द योगदान करें, यह उत्सव हम उनके उद्देश्य से ही कर रहे हैं—यदि उत्सव सार्थक हुआ तो समझूँगा कि वे हमारे बीच थे, हमारा अर्घ्य उन्होंने आनन्द के साथ ग्रहण कर लिया है।

संगीत की शिक्षा में गुरुदेव रवीन्द्रनाथ

कलाविद्या का अनुशीलन मनुष्य की सर्वांगीण शिक्षा का एक प्रधान अंग है, इस तथ्य को, कारण जो भी रहा हो, अंग्रेजों के शासन-काल में भारतवासी समझ नहीं पाए। इस कारण ही इस युग में साधारण विद्यालयों की शिक्षा-व्यवस्था से शुरू कर विश्वविद्यालय के उच्च शिक्षाक्रम तक संगीत और चित्रकला का कोई स्थान नहीं था, एव इस युग के शिक्षाविदों में ऐसा कोई दिखाई नहीं देता जो साहस के साथ यह कह सका हो कि कलाविद्या के अनुशीलन को विद्यालयों और विश्वविद्यालयों की शिक्षा में सम्मानजनक स्थान दिया जाए। गुरुदेव रवीन्द्रनाथ ने ही सर्वप्रथम देशवासियों का ध्यान इस विषय की ओर आकृष्ट करने का प्रयास किया एव बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में अपने इस विचार को रूप प्रदान करने के लिए उत्साह से सक्रिय हो गए। बाद में अपने लेखन, अपने भाषणों के द्वारा उन्होंने देशवासियों को यह समझाना चाहा कि वे विद्यालय की साधारण शिक्षा-व्यवस्था में कला-विद्या के अनुशीलन का विषय क्यों रखना चाहते हैं। इस विषय की आलोचना करने के पहले हमें यह जान लेना होगा कि शिक्षा के यथार्थ उद्देश्य या आदर्श के बारे में गुरुदेव स्वयं क्या सोचते थे। इस सम्बन्ध में गुरुदेव का कहना है

“विद्या-शिक्षा का निम्नतर लक्ष्य है व्यावहारिक सुयोग की प्राप्ति अथवा उच्चतर लक्ष्य है मानवजीवन की पूर्णता-सिद्धि।”

“How to live a complete life is, according to me, the purpose of education.”

‘Complete life’ - को अच्छी तरह समझाते हुए उन्होंने कहा है

“Our education should be in full touch with our complete life, economical, intellectual, aesthetic, social and spiritual”

विश्वभारती की पूर्णांग शिक्षा का रूप कई लोग देख नहीं सके, अतः गुरुदेव ने दुःख प्रकट करते हुए एक स्थान पर कहा है

“बाहर से जो लोग यहाँ आते हैं, वे आश्रम की इस विपुल समग्रता का रूप देख नहीं सकते।”

“हमारे कई छात्र आश्रम का सम्पूर्ण रूप देखे बिना ही चले गए हैं। यह अपरिहार्य है, सभी की शक्ति समान नहीं है। जब भी मुझे अवसर मिला है, कोई उपलक्ष्य रहा है,

मैंने जीवन की इस पूर्णता की ओर ध्यान आकृष्ट किया है, जीवन के किसी विशेष क्षेत्र में कर्म को मैंने आबद्ध नहीं किया है।" इस प्रकार "मनुष्य ने पूर्णता का आविर्भाव जहाँ भी देखा है, शब्द में, 'सुर' में, रेखा में, वर्ण में, छन्द में, मानव-सम्बन्ध के माधुर्य में, वीर्य में, वहीं उसने अपने आनन्द के साक्ष्य को अमरवाणी में स्वाक्षरित किया है।"

गुरुदेव के मतानुसार मनुष्य के समग्र जीवन के प्रकाश, अभिव्यजना की चेष्टा के अगस्वरूप ही कलाविद्या की उत्पत्ति है, एव जो वर्ग सगीत और ललित कला की विद्या से वचित है, वे सर्वदा मौन ही रह जाते हैं, अतः वे अपूर्ण हैं।

शिक्षा-क्षेत्र में इस प्रकार के चिन्तन का अभाव था, इसीलिए विश्वभारती की प्रतिष्ठा के पूर्व उन्होंने कहा था, "शिक्षा की इस प्रकार की सकीर्णता के कारण हमारा जीवन क्रमशः विकलांग हो गया है। अब इसे और प्रश्रय देना किसी भी दृष्टि से उचित नहीं होगा। हम यह जो शिक्षाकेन्द्र की स्थापना का प्रस्ताव रख रहे हैं, वहाँ सगीत एव ललितकला को सम्मान का आसन देना होगा।" किंवा "विश्वभारती यदि प्रतिष्ठित हो तो भारतीय सगीत और चित्रकला की शिक्षा उसका प्रधान अंग होगा—यही हमारा सकल्प हो।"

हम जानते हैं कि शान्तिनिकेतन विद्यालय की प्रतिष्ठा के समय से ही उन्होंने कलाविद्या के अनुशीलन की व्यवस्था की थी। उस समय गुरुदेव देश के शिक्षित-वर्ग के समक्ष इस कार्य के समर्थन में इतने जोर से यह बात नहीं कह सके। किन्तु विद्यालय के प्रारम्भिक काल में सगीत की शिक्षा की प्रयोजनीयता के सम्बन्ध में विदेश से एक शिक्षक को लिखी गई चिट्ठी में जो बात लिखी थी, उससे यह स्पष्ट रूप से समझा जाता है कि उनकी चिन्तन-धारा किस आदर्श से अनुप्राणित थी। उस चिट्ठी में उन्होंने लिखा है—“हमारे विद्यालय में आजकल गान का अनुशीलन शायद कम हो गया है, यह ठीक नहीं है, उसे सचेतन, जागरित रखो। हमारे विद्यालय की साधना का वह निःसन्देह एक प्रधान अंग है। शान्तिनिकेतन में बाहर की प्रान्तरश्री जिस प्रकार छात्रों-छात्राओं के मन को अनजाने ही तैयार कर देती है, उसी प्रकार गान भी जीवन को सुन्दर ढंग से विकसित करने का एक प्रधान उपादान है। वे सभी गायक बन जाएँगे—ऐसा नहीं है, किन्तु उनके आनन्द की शक्ति बढ़ जाएगी, मनुष्य के लिए वह कम लाभ की बात नहीं है।”

शान्तिनिकेतन विद्यालय की स्थापना के पूर्व गुरुदेव किसी साधारण विद्यालय की शिक्षा-पद्धति की किसी धारा से अच्छी तरह परिचित थे, ऐसा भी नहीं है। कार्य आरम्भ कर, कार्य की सुविधा-असुविधा की विवेचना कर धीरे-धीरे ही उनके मन में विद्यालय की शिक्षण-पद्धति के विषय में निश्चित मतामत की सृष्टि हो गई। उनकी शिक्षण-पद्धति का मूल सिद्धान्त यह था कि छात्रों व छात्राओं के लिए शिक्षणीय विषय का ऐसा एक परिवेश तैयार करना होगा, जिससे छात्रों व छात्राओं का मन स्वतः ही उस ओर आकृष्ट हो। प्रतिदिन के निश्चित क्रम (routine) की तरह क्लास में पढ़ाने के साथ-साथ प्रत्येक शिक्षक को सोचना होगा कि उन सब शिक्षणीय विषयों की ओर छात्रों व छात्राओं का मन किस प्रकार आकृष्ट किया जाए। छात्र जो विषय शिक्षक से सीखते हैं, उस विषय के प्रति शिक्षक का अनुराग यथेष्ट परिमाण में प्रकट होना चाहिए। यह है परिवेश या वातावरण निर्माण करने का

एक विशेष प्रयोजनीय पक्ष। इसके अलावा छात्रों व छात्राओं के प्रतिदिन के व्यावहारिक जीवन की अभिज्ञता के माध्यम से शिक्षणीय विषय के साथ घनिष्ठ रूप से परिचित होने जैसे परिवेश की रचना करनी होगी। ये दो हैं गुरुदेव की शिक्षा-पद्धति के मूल सिद्धान्त। इस पद्धति में उनका विश्वास कितना दृढ़ था, उसका परिचय निम्नोक्त कुछ उक्तियों से मिलता है। उन्होंने लिखा है

“In education, the most important factor must be the inspiring atmosphere of creative activity” छात्रों को सिखाते समय—“The atmosphere is a great deal more important than rules and methods, building appliances, class teaching and text books” इसी कारण उन्होंने कहा—“I tried to create an atmosphere in my institution, giving it the principal place in our programme of teaching” एवं इस परीक्षा में सफल होने पर कहा है—“An atmosphere was created, and what was important, this atmosphere provided the students with a natural impulse to live in a harmony with it.”

अनुकूल परिवेश ही विद्यालय की शिक्षा का आदर्श मार्ग है, इस विषय में विश्वस्त हो जाने के बाद उन्होंने शान्तिनिकेतन की शिक्षा में संगीत को उसी आदर्श से किस प्रकार परिचालित किया था, अब हम इस विषय पर विचार करेंगे। पहले हम देखेंगे कि इस आदर्श के अनुसार काम करने की गुरुदेव की प्रत्यक्ष अभिज्ञता हमें क्या बता रही है। इस विषय में ई १९१६ में “My School” नामक उनके एक प्रबन्ध की उक्ति से इस तथ्य का पता चलता है। उसमें उन्होंने लिखा है

“When I first started my school my boys had no evident love for music The consequence was that at the beginning I did not employ a music teacher and did not force the boys to take music lessons I merely created opportunities when those of us who had gift could exercise their musical culture It had the effect of unconsciously training the ear of the boys And when gradually most of them showed a strong inclination and love for music. I saw that they would be willing to subject themselves to formal teaching and it was then that I secured a music teacher ”

किन्तु शिक्षक नियुक्त करने पर भी मात्र क्लास के द्वारा गान-शिक्षा की पद्धति से अच्छा फल नहीं मिल सकता, इसीलिए उन्होंने पुन कहा है .

“I tried to educate them through play-acting, through listening to music in a natural manner, and not merely by class teaching And this was my method I knew the children’s mind.

“I had musical evenings—not merely music classes, and those boys

who at first did not have any special love of music would, out of curiosity, listen to our songs from outside, and gradually they too were drawn in to the room and their taste for music developed ”

इस प्रकार के वातावरण की सृष्टि को विशेष महत्त्व देने के साथ-साथ उन्होंने एक और उपाय स्थिर किया था। वह है छात्रों व छात्राओं में गान गाने का उत्साह जगाने के लिए उपलक्ष्य की सृष्टि। उन्होंने अनुभव किया कि गान गाने का उपलक्ष्य छात्रों और छात्राओं के सामने रखने पर वे जिस उत्साह से गान सीखते हैं, वैसा उत्साह गान की क्लास में गान सीखते समय नहीं देखा जाता। इसीलिए शान्तिनिकेतन में विविध प्रकार के उत्सव-अनुष्ठानों, सभा-समितियों की कार्यसूची में गान को प्रधानता दी गई। यहाँ के सभी लोगों के मन में गुरुदेव ने धीरे-धीरे यह मनोभाव जाग्रत कर दिया था कि गान के बिना कोई भी अनुष्ठान पूर्ण नहीं होगा। इन उपलक्ष्यों को ध्यान में रखकर यहाँ के छात्र एवं छात्राएँ विविध विषयों एवं पद्धतियों के सैकड़ों गान क्रमशः सुनते हैं और सीखते हैं। यह शिक्षा पूर्ण आनन्द के परिवेश की शिक्षा है, इसके पीछे किसी प्रकार की जोरजबरदस्ती नहीं है। ये गान वे अपनी प्रेरणा से सीखते हैं। वे जानते हैं कि इन अनुष्ठानों में गान पेश न कर सकने पर असम्पूर्णता रह जाती है, इसके लिए उन्हें ही लज्जित होना पड़ता है।

शान्तिनिकेतन की संगीत-शिक्षा को सहज और आनन्दमय बनाने के लिए कितने प्रकार के उपलक्ष्य यहाँ रखे गए, उनकी एक तालिका यहाँ देता हूँ। इससे यह समझा जा सकेगा कि इनकी आवश्यकता के अनुसार कितने विचित्र विषयों के गान यहाँ के छात्रों और छात्राओं को गाने होते थे। जैसे—प्रतिदिन सुबह क्लास के आरम्भ के पूर्व समवेत उपासना। प्रत्येक बुधवार को मन्दिर में उपासना। वर्ष-समाप्ति, नववर्ष की उपासना और सभा। स्मरणीय व्यक्ति और महापुरुष के जन्मदिन और मृत्युदिन पर उत्सव और उपासना। विविध प्रकार के ऋतु-उत्सव—जैसे वर्षाभिर्गल, शारदोत्सव, दोल-उत्सव। प्रतिष्ठादिवस और समावर्तनदिवस के अनुष्ठान। गृहप्रवेश और आधार शिलान्यास। भिन्न-भिन्न प्रकार की सभा-समितियाँ, सम्मेलन। इनके अलावा छात्रों और छात्राओं द्वारा परिचालित नियमित साहित्यसभा और जलसे। गुरुदेव के विविध प्रकार के गीतबहुल नाटकों का अभिनय। स्वाधीनता दिवस, प्रजातन्त्र दिवस के अनुष्ठान आदि और भी कई समारोह। इन सब अनुष्ठानों की माँग के अनुसार वर्षभर सभी लोग सैकड़ों गान सुनते हैं और गाते हैं।

शान्तिनिकेतन के छात्र एवं छात्राएँ आरम्भ में निम्न श्रेणी में भरती होती हैं, यदि इसी समय से वे इन सब अनुष्ठानों के गानों में योगदान करें तो देखा जाएगा कि नौ वर्ष बाद प्रवेशिका परीक्षा के समय तक उन्होंने अन्य सभी शिक्षणीय विषयों के साथ कई गान सीख लिए हैं। इस बीच विषयवैचित्र्य, राग-रागिनी-वैचित्र्य और छन्द या तालवैचित्र्यपूर्ण विविध गान भी मिलेंगे। मैं अपनी अभिज्ञता से कह सकता हूँ कि इन सब उपलक्ष्यों को सामने रखकर हमने अपने छात्रजीवन में सर्वाधिक गान सीखे हैं। शैशवावस्था के उपयोगी

नहीं, बल्कि विविध राग-रागिनी, ताल एवं भाव के गान हमने उस समय से सुने हैं और हमें गाना भी पड़ा है। किन्तु हमें कभी ऐसा नहीं लगा कि गान कठिन है या हमारे लिए उपयोगी नहीं है। गानों के अर्थ समझने का हमने प्रयास नहीं किया। समझने की चेष्टा करने पर भी उस शिशु-वय में उसका एक वर्ण भी हमारे हृदयगम होता, मैं ऐसा नहीं मानता। हमारे लिए उनका कोई प्रयोजन है, उस समय हमने यह भी नहीं समझा। मोटे तौर पर हम यही समझने का प्रयास करते कि किस उपलक्ष्य में ये गान हमें गाना होगा। इसीलिए उसे ध्यान में रखकर गान का मोटे तौर पर अर्थ हम सोच लेते थे। गान का यथार्थ अर्थ, राग-रागिनी का परिचय न जानते हुए भी गान हमारे लिए सर्वदा आनन्द की वस्तु थे।

मुझे आज भी स्मरण है कि शारदोत्सव के अभिनय के अन्त में जब गुरुदेव के साथ हमारा शिशुदल एक साथ—‘आमार नयन भुलानो एले’—गाते-गाते मंच की प्रदक्षिण कर मंच से जा रहे हैं तब, गुरुदेव के शब्दों में, गान से नाटक के अन्तिम अंश में ऐसी वेदना के वातावरण की सृष्टि होती कि हमारे समान चंचलमति शिशु भी अभिभूत हुए बिना नहीं रह सकते थे। मन में अकारण ही वेदना का बोध होता। इस प्रकार हमारे मन में सभी गानों से किसी-न-किसी प्रकार के रस की सृष्टि हुई है। वर्षा के दिनों में भीगते हुए बाहर निकलकर बड़ों के साथ कितने ही प्रकार के वर्षा के उल्लास के गान मैंने गाए हैं। पूर्णिमा की रात्रि में चन्द्रमा के प्रकाश में गान, तड़के प्रातः कालीन रागिनियों में वैतालिक गान, ऋतु-उत्सव के समय ऋतु-उपयोगी गान, विविध प्रकार के उपासना-उपयोगी गान मैंने सर्वदा सुने हैं एवं गाए हैं। इन गानों के अर्थ पूछने पर सटीक उत्तर न दे सकने पर भी हमारे अन्तर पर इन गानों की अमिट छाप पड़ती, यह बात मैं निःसंकोच कह सकता हूँ।

गुरुदेव ने शान्तिनिकेतन के छात्रों और छात्राओं के अन्तर में आनन्द का संचार करने के लिए गान, नाटक आदि कई प्रकार की रचनाएँ की थीं, किन्तु जिस गान या नाटक को आज हम शिशुसुलभ रचना कहते हैं, ऐसी रचना उन्होंने नहीं की। रचना करते समय उन्होंने सर्वदा अपनी ही बात सोची। इसका भी एक कारण था। उस कारण की व्याख्या वे स्वयं ही कर गए हैं। उस विषय की विस्तृत आलोचना करने के लिए यह जान लेना जरूरी है कि छात्रों और छात्राओं के पाठ्य के विषय में गुरुदेव किस प्रकार विचार करते थे। ऐसा होने पर इस विषय में कोई संशय नहीं रहेगा कि शिशुओं के लिए उपयोगी गानों की रचना किस प्रकार करना उचित है। इस विषय में गुरुदेव का मत है, “शिक्षा प्रणाली ऐसी होनी उचित है, जिसमें छात्र पद-पद पर दुरुहता अनुभव करें, किन्तु उसका अतिक्रमण कर सकें। इससे वे मनोयोग से सर्वदा काम में लगे रहेंगे एवं सिद्धिलाभ के आनन्द के कारण उन्हें क्लान्ति अनुभव नहीं होगी।” अन्यत्र उन्होंने कहा है, “शिक्षा का सबसे बड़ा अंग - समझा देना नहीं, अन्तर में आघात करना, अन्तर को झकझोर देना है। उस आघात से अन्तर में जो वस्तु बज उठती है, यदि किसी बालक को उसकी व्याख्या कर बताना पड़े तो वह जो कुछ कहेगा, वह बिलकुल ही बचकानापन होगा। किन्तु मुँह से वह जो

बोल सकता है, उससे कहीं अधिक उसके अन्तर में ध्वनित है, जो विद्यालय में शिक्षक के रूप में काम कर केवल परीक्षा के द्वारा ही फल का निर्णय करना चाहते हैं, वे इस तथ्य की जानकारी नहीं रखते, उन्हें इस तथ्य का ज्ञान नहीं है।”

यहाँ तक कि वर्तमान युग की शिक्षा में जिस विपुल शिशुसाहित्य का आविर्भाव दिखाई देता है, उस सम्बन्ध में भी गुरुदेव का सुचिन्तित मत है—“शिशुओं का हम अनादर करते हैं—इसीलिए शिशु-साहित्य की रचना का भार प्रमत्त साहित्यकारों पर है। वे बचपना करने को ही बालसाहित्य मानते हैं। मैं बालकों की श्रद्धा करता हूँ, इसीलिए जब मैं हमारे विद्यालय में बालक-बालिकाओं को पढ़ाता हूँ तो मैं उनके लिए यथार्थ साहित्य का आयोजन करता हूँ—ऐसा साहित्य जो हम सबके लिए उपभोग की वस्तु है।”

गान के विषय में वे जिस आदर्श के पक्षधर रहे, वह उनके शान्तिनिकेतन के जीवन में रचित गानों से जिस प्रकार स्पष्ट रूप से प्रकट होता है, उसी प्रकार उनकी लिखित स्वीकृति से स्पष्ट होता है। उन्होंने लिखा है .

“Songs are composed, not specially made to order for juvenile minds They are songs that a poet writes for his own pleasure In fact, most of my ‘gitanjali’ songs were written here These, when fresh in their first bloom, are sung to the boys and they come in crowds to learn them They sing them in their leisure hours, sitting in groups, under the open sky on moon-lit nights, in the shadows of the impending rain of July All my latter-day plays have been written here, and the boys have taken part in their performance Lyrical dramas have been written for their season festivals They have ready access to the room where I read to the teachers any new things that I write in prose or in verse, whatever the subject may be And this they utilize without the least pressure put upon them, feeling aggrieved when not invited ”

“They knew when I was employed in writing a drama, and they took an intense interest as it went on and developed, in the process of their rehearsals they acquired a real taste for literature more than they could through formal lessons in grammar and class teaching

इसका कारण है - “Their sub-conscious mind is more active than the conscious one, and therefore the important thing is to surround them with all kinds of activities which could stimulate their minds and gradually arouse their interests.”

लेखक के छात्र-जीवन और गत तीस वर्षों के शिक्षक-जीवन की प्रत्यक्ष अभिज्ञता से मैं अन्दर ही अन्दर अनुभव करता हूँ कि गुरुदेव का चिन्तन कितना सत्य है, एव इस

चिन्तन, विचार का अनुसरण कर जब मैं बगाल के शहरो, गाँवों के बालक-बालिकाओं के गानों की बात सोचता हूँ, तब भी मैं गुरुदेव के चिन्तन का समर्थन करता हूँ।

जब मैं बिलकुल शिशु था, तब गुरुदेव और दिनेन्द्रनाथ के सगीत-समारोह में कई लोगों के साथ बैठा हूँ, गान सीखे हैं, गान गाए हैं। मेरे समान अल्पवयसी और भी शिशु इस दल में थे। उस समारोह में हमारी बात सोचकर गुरुदेव या दिनेन्द्रनाथ ने कभी गान नहीं चुने। किन्तु हमारे समान शिशु-दल के लिए ये गान गाने में क्या आनन्द था, वर्णन नहीं किया जा सकता। हमारे जीवन में अधिकांश गान ही हमने इस प्रकार के प्राणवान वातावरण में आयत्त किए हैं। क्लास में जो गान हमने सीखे हैं वे सख्या में इनकी तुलना में कम हैं। एव आज यह बात मैं स्पष्ट रूप से कह सकता हूँ कि क्लास के वातावरण में गान सीखते समय हमने वैसा आनन्द कभी अनुभव नहीं किया।

सिखाने के समय भी मैंने देखा है कि छात्र और छात्राएँ क्लास में गान सीखने के बदले विविध प्रकार के उत्सव-अनुष्ठान, साहित्यसभा या नाटकादि के अभिनय के पूर्वाभ्यास के समय जिस उत्साह से, एव जितना शीघ्र गान सीखते हैं, वह उत्साह क्लास के समय बिलकुल दिखाई नहीं देता। क्लास के समय उनके मन में यह प्रश्न घेर किए रहता है कि कौन-सा गान अच्छा है और कौन-सा मन्द एव कई मतामत का उद्भव होता है। किन्तु किसी उपलक्ष्य के लिए गान के पूर्वाभ्यास के समय इस प्रकार का कोई प्रश्न वे नहीं करते। क्लास में शिक्षा के समय छन्द या ताल की दुरुहता, राग-रागिनी की दुरुहता की बात कई शिक्षकों के मन में उठती है। किन्तु उत्सव-अनुष्ठान की बात सोचकर ये सब गान सिखाते समय मैंने किसी दिन किसी प्रकार की असुविधा अनुभव नहीं की। मैंने देखा है कि यदि छन्द में वजन हो एव वह स्पष्ट हो, और गान की रागिनी भी यदि उसी प्रकार छन्द के साथ मिश्रित हो जाए तो उस गान को सिखाने में कष्ट नहीं होता।

बगाल के शहरो और गाँवों में आजकल शिशुओं के मुँह से सर्वदा ही विविध प्रकार के गान सुने जाते हैं एव शायद सभी लोगों का इस ओर ध्यान गया होगा कि ये शिशु जिस प्रकार के गानों के परिवेश में ललित व वर्धित हो रहे हैं, उन गानों को वे सहज ही गा सकते हैं। गाँवों के बालक सर्वदा वे ही गान गाते हैं जो उनके सामने वयस्क गाते हैं। ऐसा कभी सुना नहीं गया कि उनकी बात सोचकर गाँव में कभी गानों की रचना की गई। शहर के शिशु अनायास ही बड़ों के लिए रचित विविध प्रकार के आधुनिक गान, सिनेमा के गान गाते हैं, यह बात सर्वविदित है। इन गानों की भाषा या भाव किसी भी दृष्टि से शिशुओं के कोमल मन के लिए उपयोगी नहीं है। शिशु इन गानों का अर्थ भी अच्छी तरह से नहीं समझते। अतः गान के क्षेत्र में शिशुओं के इस मनस्तत्त्व के प्रति हम गंभीर मनोयोग से ध्यान दें तो हम देखेंगे कि साहित्य के मामले में गुरुदेव ने जो बात कही थी, वह गान के मामले में भी लागू होती है। किण्डरगार्टन की शिक्षा के आदर्श से रचित गान शिशुओं के लिए हानिकारक हैं, उनके मन की गति के लिए बाधास्वरूप हैं, गुरुदेव के चिन्तन, उनकी विचारधारा पर विश्वास कर इस तथ्य को मानना ही होगा।

परिशिष्ट

एक गान

गुरुदेव द्वारा रचित गान 'एकसूत्रे बाँधियाछि सहस्रटि मन' का मुझे पहली बार 'शनिवारेर चिठि' से पता चला। शान्तिनिकेतन के निरन्तर ३२ वर्ष के मेरे जीवन में मैंने कभी यह गान नहीं सुना। अतः 'शनिवारेर चिठि' में जब स्पष्ट रूप से कहा गया कि यह गान गुरुदेव का है, तब मुझे बड़ा आश्चर्य हुआ एवं रवीन्द्रनाथ के किसी भी संगीत-संग्रह में मुद्रित न होने के कारण मेरे मन में सन्देह जाग्रत हुआ। इस प्रकार सन्देहग्रस्त मन से मैं एक दिन गुरुदेव के समक्ष उपस्थित हुआ। मैंने उनसे पूछा कि 'यह गान आपके द्वारा रचित है या नहीं।' उन्होंने कहा था कि 'इस गान की रचना मैंने ही की है।' 'शनिवारेर चिठि', के १३४६ बगाब्द (ई० १३३९) के अग्रहायण के अंक में यह खबर छपी थी। उस समय कवि जीवित थे। यह पत्रिका नियमित रूप से उनके पास जाती थी, उन्होंने निश्चय ही यह प्रसंग पढ़ा था। उस समय सभी रवीन्द्र साहित्य-अनुरागियों और रवीन्द्र-तथ्यानुसन्धानियों ने इस पत्रिका में प्रकाशित तथ्य का सादर संग्रह किया था। किसी ओर से किसी प्रकार का प्रतिवाद नहीं किया गया। 'शनिवारेर चिठि' के श्रीयुक्त ब्रजेन्द्रबाबू एवं उनके साथी भी रवीन्द्रनाथ से पूछकर गान के रचयिता के सम्बन्ध में निश्चिन्त हो गए थे।

यह गान यद्यपि ई. १८७९ में पुस्तक में प्रकाशित हुआ, तथापि इसकी रचना निश्चय ही बहुत पहले, अतः ई. १८७७ किंवा १८७८ के प्रारम्भ में हुई है। यह गान किसी भी पुस्तक में मुद्रित क्यों नहीं हुआ, इसके कारण की खोज की जाए। ई. १८८५ में 'रविच्छाया' पुस्तक में यह गान मुद्रित नहीं हुआ। जिन्होंने 'रविच्छाया' पुस्तक देखी है, वे जान जायेंगे कि इस पुस्तक में ई. १८८१ में रचित 'वाल्मीकि प्रतिभा' के किसी भी गान को स्थान नहीं मिला। यहाँ तक कि बाद के द्वितीय संस्करण में भी उनमें से एक भी गान नहीं है। इस नाटक में 'वाल्मीकि' जब पहली बार प्रवेश करते हैं, तब 'वाल्मीकि' के साथ दस्युओं का एक समवेत संगीत है, उसकी पहली पंक्ति है—'एकडोरे बाँधा आछि मोरा सकले'। यह गान दस्युओं के जातीय संगीत के रूप में व्यवहृत हुआ है। ये दो गान साथ-साथ सुनने पर पता चलेगा कि दोनों गानों का भावार्थ एक है, केवल भिन्न परिवेश के लिए उपयोगी बनाने के उद्देश्य से उसके रूप में कुछ परिवर्तन हुआ है। दोनों का 'सुर' एक ही है। मुझे लगता है कि 'एकसूत्रे' गान इसी प्रकार 'वाल्मीकि प्रतिभा' में प्रच्छन्न रूप में था। एवं वहाँ से पृथक् कर पहले के समान गानों में स्थान देने का प्रश्न उस समय रचयिता के मन में उदित नहीं हुआ, इसीलिए 'रविच्छाया' या अन्य किसी पुस्तक में इसे स्थान नहीं मिला। इस प्रकार अन्य कई गान भी अभागे रहे हैं—अतः 'रविच्छाया' में स्थान न

पाने पर आश्चर्यचकित होने जैसी कोई बात नहीं है। 'रविच्छाया' में 'ज्वल ज्वल चिता द्विगुण द्विगुण' गान को भी स्थान नहीं मिला, यहाँ तक कि अब तक के गुरुदेव के किसी भी गीत-संग्रह में उसे शामिल नहीं किया गया है। हाल में गुरुदेव के और दो गानों का पता चला है। ये दोनों ही राष्ट्रीय संगीत हैं। किन्तु 'रविच्छाया' से शुरू कर अब तक के गुरुदेव के किसी गान-ग्रंथ में उनका नाम नहीं है। १३१२ बगाब्द (ई १९०५) में रचित दो विख्यात राष्ट्रीय संगीत 'ओदेर बॉधन यतइ', 'विधिर बॉधन काटबे' १३३८ बगाब्द (ई १९३१) तक प्रकाशित किसी भी गान-पुस्तक में मुद्रित नहीं हुए।

१३१२ बगाब्द (ई १९०५) में प्रकाशित 'संगीत-प्रकाशिका' पत्रिका की अग्रहायण-सख्या में इस गान की स्वरलिपि मिली है। विश्वभारती ग्रंथन विभाग में भी वह सरक्षित है। इस अग्रहायण-सख्या के प्रथम पृष्ठ पर यह गान शब्द और स्वरलिपि-सह मुद्रित है। गान के नीचे रचयिता के रूप में गुरुदेव का नाम स्पष्ट अक्षरों में मुद्रित है। इस पत्रिका के सम्पादक स्वयं ज्योतिरिन्द्रनाथ ठाकुर हैं। पूर्णतया उनके आग्रह और प्रयास से ही यह पत्रिका १३०८ बगाब्द (ई १९०१) से १३१६ बगाब्द (ई १९०९) तक बराबर प्रकाशित होती रही है। यदि किसी प्रकार की भूल-भ्रान्ति होती तो ज्योतिरिन्द्रनाथ निश्चय ही उसका सशोधन करते।

'एकसूत्रे बौधियाछि' गान की जो स्वरलिपि 'संगीत-प्रकाशिका' पत्रिका में देखी है— उसकी प्रत्येक कलि में 'वन्देमातरम्' शब्द युक्त है। 'वन्देमातरम्' शब्द रहने के कारण कुछ विद्वान् यह सन्देह व्यक्त करते हैं कि इस गान में यह शब्द किस प्रकार आ सकता है। मेरा विश्वास है कि स्वदेशी युग में रवीन्द्रनाथ और ज्योतिरिन्द्रनाथ के अनुमोदन से उस गान में इस शब्द को स्थान मिला है। इसका कारण यह है कि यह पत्रिका उनके संचालन में ही छपती और प्रकाशित होती थी।

इस प्रसंग में स्वर्णकुमारी देवी (रवीन्द्रनाथ की बड़ी बहन)—रचित "स्नेहलता" उपन्यास का उल्लेख किया जाय। इस उपन्यास में चार नामक एक चरित्र है। चार तरुण कवि है और उसके द्वारा रचित एक गीत उक्त ग्रंथ में है। इस गीत की प्रथम पक्ति है— 'एक सूत्रे गाँथिलाम सहस्र जीवन'।

यहाँ 'स्नेहलता' उपन्यास से अष्टादश अध्याय उद्धृत करता हूँ— "चार, अभी षोडश वर्षीय बालक है। किन्तु वह अपने को अब बालक नहीं मानता।

एक दिन उसके एक सहपाठी को उसकी जेब में पेसिल खोजते समय कागज का एक टुकड़ा मिला। कागज पर और कुछ नहीं एक छोटी कविता लिखी हुई थी। सहपाठी ने छुट्टी के घंटे के समय सभी बालकों के समक्ष बड़े रहस्यपूर्ण ढंग से जब पढ़ा।

एमन चाँदिनी निशि
पुलक-कम्पित दिशि
एमनि विजन उपवने,
मुखेते चाँदरे आलो—
दीप्त आँखिर तारा कालो
चेयेछिल नयने नयने।

तब सभी बालक जोर से हँस पड़े।

विदूषकारी बालको मे सामान्य कल्पना का अभाव देखकर उसके मन मे उनके प्रति घृणा का भाव जाग्रत हुआ। ऐसी अवस्था मे अन्य एक छात्र ने आकर पूछा—‘माजरा क्या है?’ सभी ने कहा—अरे महाशय, हमारे चारुबाबू कवि हैं। सुनियेगा—‘एमनि चॉदनी निशि पुलक-कम्पित दिशि—’

नवागत व्यक्ति ने उसके हाथ से कागज ले लिया और वह स्वयं पढ़ने लगा। पढ़ना शेष कर कहा—‘वा, अच्छी बनी है—अतिसुन्दर’। आह्लाद से चारु का मुँह लाल हो गया। किशोरी के समान समझदार, बुद्धिमान, विज्ञ व्यक्ति से प्रशंसा पाकर कौन आह्लादित नहीं होता। किशोरी के कथन से अन्य छात्रों के कविता सम्बन्धी मत मे भी अचानक परिवर्तन हो गया—सभी ने प्रशंसा भरी दृष्टि से चारु की ओर देखा।

किशोरी ने उसे उनकी सभा का सदस्य बनाया है—वहाँ का वह Poet Laureate।

आज रविवार है। जगत्बाबू के चन्दनगर के बागान मे उक्त सभा का अधिवेशन है। प्रायः दिन के दो बजे से बागान-बाड़ी के एकमजिली घर के कक्ष के एक बंद द्वार के बाहर दो छात्र खड़े हैं। आसपास मे लताओं से पूर्ण वृक्ष हैं—एव सिर पर आच्छादनयुक्त बरामदा होते हुए भी प्रथम आश्विन के प्रखर रौद्र से वे जैसे जल रहे हैं—फिर भी उनके पाँव निश्चल हैं। मन की अधीरता के कारण उनकी दृष्टि क्रमशः इधर-उधर निक्षिप्त हो रही है और विरक्तिसूचक वाक्य अभिधान की सीमा के पार होते हुए भी उनकी आशा मिट नहीं रही है।

इस प्रकार जब दिन के तीन बज गए तब दो व्यक्तियों ने गेट मे प्रवेश किया और उनके पास आकर खड़े हो गए। इनकी ही इतनी देर तक अपेक्षा उपरोक्त दो छात्र कर रहे थे। नवागत व्यक्तियों के साथ दो-चार बातें करने के बाद ही इन्होंने उनकी आँखों पर पट्टी बाँध दी और द्वार पर आघात किया। द्वार खुलने पर उनका हाथ पकड़कर दोनों छात्रों ने जैसे ही भीतर प्रवेश किया—उसी क्षण द्वार पुनः बंद हो गया और सभी समस्वर से गा उठे

आजि हते एकसूत्रे गाँथिनु जीवन

जीवने मरणे रब शपथ बन्धन।

कई कंठों के समस्वर गीत से बंद गृह सहसा प्रबल प्रवाह से तरंगित हो उठा—दोनों नवागत अन्धजनो का हृदय काँप उठा—न जाने कैसा भयकर गुप्त कांड कक्ष के अन्दर चल रहा था।

गान बंद होते ही सभापति ने निकट आकर दो पद्मविद्ध खड्ग उन दोनों के हाथों मे अर्पण कर कहा

ये पद्म भारत के चिह्नस्वरूप हैं—ये खड्ग बाधाविघ्न अतिक्रम करने के चिह्नस्वरूप हैं—इन्हें धारण कर शपथ लो—

इस बार एक साथ सुगम्भीर स्वर उठा, इन्हें धारण कर शपथ लो—

सभापति।—आज से तुमने भारत के मंगल कार्य के लिए प्राणों के उत्सर्ग का सकल्प किया है—आज से तुम हमारे साथ भ्रातृत्व सम्बन्ध में आबद्ध हुए।

पुन समवेत स्वर—यह धारण कर शपथ लो—

सभापति।—किसी कारण से सभा द्वारा परित्यक्त होने किंवा सभा का त्याग करने के लिए बाध्य होने पर भी इसका कार्यकलाप प्रकट नहीं करोगे।—आज के विश्वास को भग नहीं करोगे—

सभी—जीवन में, मरण में इस विश्वास का पालन करेंगे।

नवागत क्या सुन रहे थे, क्या कह रहे थे, जैसे कुछ भी समझे नहीं, वे केवल कॉपते स्वर से उन सब बातों की मात्र आवृत्ति करते गए। उस समय उनकी आँखों पर लगा बन्धन हटाया गया, एवं एक-एक बार प्रत्येक सदस्य ने उनका आलिगन किया और एक बार समस्वर में सभी गा उठे

एकसूत्रे गौथिलाम सहस्र जीवन
जीवन मरणे रब शपथ बन्धन
भारत मातार तरे सैपिनु ए प्राण
साक्षी पुण्य तरवारि साक्षी भगवान
प्राण खुले आनन्देते गाओ जयगान
सहाय, आछेन धर्म कारे आर भय।

यह चारु की रचना है—जब सभी एक साथ इसे गा उठे, तो चारु अपने को शेक्सपीयर के समकक्ष समझने लगा।”

(अष्टादश अध्याय। भारती ओ बालक, कार्तिक १२९६। पृ ३६२)

चारु प्राय Poet Laureate—सम कवि है। उसकी उम्र मात्र सोलह वर्ष है। ‘एकसूत्रे गौथिलाम’ गान सभी सदस्यों द्वारा समस्वर में गाए जाने के बाद—‘चारु’ अपने को उसका रचयिता मानकर गर्व अनुभव करता है, शेक्सपीयर के समान नाट्यकार रूप में नहीं, बल्कि शेक्सपीयर के समान कवि के रूप में।

हम जानते हैं कि सजीवनी सभा के समय गुरुदेव की आयु सोलह वर्ष के आसपास थी, ज्योतिरिन्द्र की आयु उस समय प्राय अर्द्धाईस वर्ष के आसपास थी। ‘स्नेहलता’ उपन्यास के चारु के साथ ज्योतिरिन्द्रनाथ का कोई मेल नहीं है, वस्तुतः चारु के चरित्र के साथ गुरुदेव का मेल विविध दृष्टिकोणों से दिखाई देता है।

साहित्य-अनुरागियों का ध्यान मैं और एक विषय की ओर आकृष्ट करता हूँ। मैं मानता हूँ कि ज्योतिरिन्द्रनाथ के ‘अश्रुमती’, ‘पुरुविक्रम’, ‘सरोजिनी’ और ‘स्वप्नमयी’ नाटकों में से किसी में भी उनके अपने द्वारा रचित एक भी राष्ट्रीयता-उद्दीपक गान नहीं है। जो भी गान हैं उनमें सभी के रचयिता हैं सत्येन्द्रनाथ और गुरुदेव। कुछ गान हैं—‘मिले सबे भारत सन्तान’, ‘एकसूत्रे बाँधियाछि’ और ‘देशे देशे भ्रमि तव दुखगान गाहिये’।

‘एक सूत्रे बाँधियाछि’ गान के अनुसरण से ‘वाल्मीकि प्रतिभा’ का गान ‘एक डोरे २७४ / रवीन्द्र संगीत

बौद्धा आछि' गुरुदेव की रचना है। वह गान दलपति-वेष्टित दस्युदल के सम्मेलक सगीत के रूप में व्यवहृत हुआ है। 'पुरुविक्रम' के द्वितीय संस्करण में 'एकसूत्रे' गान पुरुराज-वेष्टित सैन्यगण के गान के रूप में है। पुन यह गान सजीवनी सभा में सभापति-सह सभी सदस्यों का समवेत गान है।

यह गान सजीवनी सभा के उपलक्ष्य में रचित है, इसीलिए 'पुरुविक्रम' के द्वितीय संस्करण में इसे स्थान मिला है। सजीवनी सभा आयोजित हुई ई १८७६-७७ में और 'पुरुविक्रम' का द्वितीय संस्करण ई १८७९ में प्रकाशित हुआ। १३०७ बगाब्द (ई १९००) के संस्करण में यह गान नहीं है।

कारण जो भी रहा हो, देखा जाता है कि ज्योतिबाबू ने उपरोक्त चार नाटकों की रचना के समय राष्ट्रीयता-उद्दीपक गानों के लिए अन्यो से सहायता ली थी। इसके अलावा यह भी ज्ञात नहीं है कि इस समय में उन्होंने कोई राष्ट्रीय सगीत लिखा है या नहीं। चौदह-पन्द्रह वर्ष की आयु में गुरुदेव यदि 'ज्वल् ज्वल् चिता', 'हिन्दूमेलार उपहार' और 'किसेर तरे गो भारतेर आजि' आदि गान और कविता लिख सकते हैं तो उनके लिए 'एकसूत्रे' गान लिखना असम्भव नहीं है। 'तोमारि तरे, मा, सॅपिनु ए देह' गान सजीवनी सभा के समय लिखा गया। लगता है कि 'एकसूत्रे' गान सजीवनी सभा के लिए लिखा गया प्रथम गान है।

अन्त में मुझे यही कहना है कि ऐसा कोई ठोस प्रमाण नहीं मिलता कि यह गान ज्योतिरिन्द्रनाथ का है, वरन् ऐसे कई प्रमाण मिलते हैं कि यह गान गुरुदेव द्वारा रचित है। उनकी मौखिक स्वीकृति और 'सगीत-प्रकाशिका' में इसका नाम-सह प्रकाशन उनमें विशेष उल्लेखनीय हैं। 'पुरुविक्रम' के द्वितीय संस्करण में इसके पहली बार मुद्रित रूप में मिलने के कारण इसे ज्योतिरिन्द्रनाथ की रचना मान लेना होगा, इस क्षेत्र में ऐसा कहने से काम नहीं चलेगा, क्योंकि हम सभी जानते हैं कि अपने द्वारा रचित प्रत्येक नाटक में गुरुदेव के कई गानों और कविताओं का ज्योतिरिन्द्रनाथ ने व्यवहार किया है, फिर भी रचयिता के रूप में गुरुदेव के नाम का उल्लेख पुस्तकों में कहीं नहीं किया है।

१३५१ बगाब्द (ई १९४४)।

रवीन्द्र संगीत की पर्यालोचना

हाल में गुरुदेव के गानों का जिस प्रकार प्रसार बढ़ा है, उसी प्रकार गुरुदेव के गानों को लेकर कुछ-कुछ पर्यालोचना भी शुरू हो गई है। इस आलोचना के सम्बन्ध में जिस विषय की ओर मेरा सर्वाधिक ध्यान गया है, वह है उच्चांग (शास्त्रीय) हिन्दी संगीत में रवीन्द्र संगीत का स्थान। हिन्दी उच्चांग संगीत के पंडितों से शुरू कर साधारण गायकों, साहित्यिकों आदि में से कई हाल में बार-बार यही समझाना चाह रहे हैं कि उच्चांग संगीत की समश्रेणी में रवीन्द्र संगीत को स्थान देना उचित है। इसके लिए वे यह तर्क रख रहे हैं कि गुरुदेव ने हिन्दी गान के अनुसरण से कई गानों की रचना की है और उनके गानों में कई प्रकार की राग-रागिनियाँ मिलती हैं।

इस प्रकार की पर्यालोचना का मैं समर्थक नहीं हूँ। गुरुदेव के गान बंगाल के गान हैं, बंगला भाषा के गान हैं। संगीत में बंगाल की एक निजस्व धारा चली आ रही है, गुरुदेव इस युग में इस धारा के ही एक युगान्तरकारी वाहक हैं। यह धारा है शब्द और 'सुर' के मिलन का गान-रूप। यहाँ 'सुर' भी प्रधान नहीं, शब्द भी प्रधान नहीं, दोनों के अगागी मिलन से जो रूप प्रकट होता है वही प्रधान है। जब तक शब्द है, तब तक 'सुर' है, शब्द का परित्याग कर 'सुर' एक पाँव बढ़ाने का साहस भी नहीं करता। उच्चांग हिन्दी संगीत में शब्द और 'सुर' के मिलन का यह आदर्श ग्रहण नहीं किया जाता। उसका आदर्श यह है कि शब्द के साथ 'सुर' का मिलन होते हुए भी, शब्द रुक जाने पर 'सुर' क्यों रुकेगा? 'सुर' स्वाधीन भाव से अपने को व्यक्त करते चले, शब्द निरपेक्ष भाव से गान के मूल रस को 'सुर' (राग-रागिनी, स्वरसज्जा) व्यक्त करने की चेष्टा करता रहे। गुरुदेव के गानों की पर्यालोचना के लिए हमें हर बार दोनों के इस वैशिष्ट्य को ध्यान में रखना होगा। उच्चांग हिन्दी गान ने 'सुर' की दृष्टि से स्वाधीनता प्राप्त कर ली है, इसी कारण उसने गान को कई प्रकार के अलंकारों से सजा लिया है, जिन्हें सुनकर आश्चर्य होता है।

उच्चांग हिन्दी संगीत के आदर्श से बंगला भाषा में भी गानों की रचना हुई है, जैसे बंगला ध्रुपद, खयाल, टप्पा, ठुमरी आदि, किन्तु उच्चांग हिन्दी गान के आदर्श का हबहू अनुसरण कर बंगाली कभी बंगला गान में 'सुर'-विहार की सुविधा नहीं ले सके। अपने को काफी सकुचित कर लेना पड़ा है।

कुछ स्वरो को विशेष रूप से सजा लेने से जो श्रुतिमधुर रूप सुनाई देता है, उसी को हम राग या रागिनी कहते हैं। पृथिवी के किसी भी देश के उच्चांग गान से शुरू कर साधारण गान के 'सुर' को उस दृष्टि से रागिनी रूप में नामकरण किया जाता है। उसी

प्रकार ह्मारे देश के ग्राम के गान के 'सुर' को भी एक-एक रागिनी कहा जा सकता है। जब भाव और रस से पूर्ण होकर किसी 'सुर' की रचना हुई, तभी वह एक रागिनी हुई। यह बात सभी जानते हैं कि गुरुदेव के कई गानों की रचना में हिन्दी उच्चाग सगीत के कई रागों व रागिनियों का अनुकरण हुआ है। इन गानों में उनकी सहायता से या उनके आधार पर कई नए रूप प्रस्फुटित हुए हैं। इसके अलावा कई अन्य उपायों से और भी विविध प्रकार के 'सुरों' का उद्भव हुआ है। इस दृष्टि से सभी देशों एक ही पथ के पथिक हैं। अर्थात् राग-रागिनियाँ सब देशों में हैं, कहीं सिर्फ नामकरण नहीं हुआ है, भारतीय उच्चाग सगीत में अधिक परिमाण में ऐसा हो चुका है।

हिन्दी गान का वैशिष्ट्य केवल राग-रागिनी के गठन में नहीं, राग-रागिनी के विकसित रूप में है। अर्थात् इन राग-रागिनियों के गतिशील व प्रचलित रूप में उनका यथार्थ परिचय मिलता है।

गुरुदेव द्वारा रचित कुछ गानों में प्रयुक्त राग-रागिनी प्राचीन मत से विशुद्ध है या कुछ गानों में उन्होंने कई राग-रागिनियों का मिश्रित रूप प्रस्तुत किया है, इस प्रकार की युक्ति से उच्चाग सगीत में स्थान पाने की चेष्टा का कोई अर्थ नहीं है। तुलनामूलक आलोचना से दोनों सगीत-धाराओं को एक श्रेणी के अन्तर्गत लाने की चेष्टा कर, जिस गान में जैसा वैशिष्ट्य है, उसकी उसी दृष्टि में पर्यालोचना करना उचित है। सब वृक्ष तो वृक्ष ही हैं, इसीलिए वटवृक्ष को ताड़वृक्ष बताकर प्रमाणित करना वृथा चेष्टा है। जैसे हमारी प्राचीन संस्कृत भाषा है, यह भाषा अत्यन्त समृद्ध और ऐश्वर्यवान् है। भारत की प्रायः सभी प्रादेशिक भाषाएँ इसकी विशेष रूप से ऋणी हैं, क्योंकि उन्हें इससे ही भारी परिमाण में सहायता लेनी पड़ी है अपने को पुष्ट करने के उद्देश्य से। किन्तु ऐसा होते हुए भी प्रादेशिक भाषा का अपना एक स्वतंत्र वैशिष्ट्य है, संस्कृत के साथ समान मर्यादा ग्रहण करने के उत्साह में बंगला भाषा में व्यवहृत संस्कृत शब्द, अलंकार, विन्यास-प्रणाली का दृष्टान्त देकर हम यह आवाज बुलन्द करें कि इस भाषा को संस्कृत के समान मर्यादा प्राप्त होनी चाहिए, तो भाषाविद् हमें पागल बताकर हँसेंगे। गुरुदेव के गानों की भी वही स्थिति है। हिन्दी उच्चाग सगीत जिस प्रकार पूर्णतया एक स्वतंत्र जगत् है, उसी प्रकार गुरुदेव के गानों का भी बंगला सगीत के जगत् में एक स्वयं सम्पूर्ण पृथक् जगत् है। एक-दूसरे के पास भारी परिमाण में ऋणी होते हुए भी दोनों एक वस्तु नहीं, यह बात माननी ही होगी।

गुरुदेव के गानों को स्वतंत्र रूप में लेने पर उन्नकी मर्यादा कभी क्षुण्ण नहीं होगी। वहाँ ये गान 'एकमेवाद्वितीयम्' हैं। प्रत्येक सगीतधारा के सम्बन्ध में यह बात सत्य है। यह जैसे आकाश का नक्षत्र जगत् है। बाहर प्रत्येक स्वतंत्र है, किन्तु प्रत्येक के साथ अदृश्य रूप में घनिष्ठ भाव से जुड़ा हुआ है। उस अदृश्य नियम से अपने को पूर्णतया विद्युत कर किसी भी एक के अस्तित्व की एक मुहूर्त के लिए रक्षा करना असम्भव है, भारत के विभिन्न प्रादेशिक गानों की भी वही अवस्था है। वे ऐसे एक मूल आदर्श से एक स्थल पर बँधे हैं कि वहाँ से किसी के स्वतंत्र होने का कोई उपाय नहीं है, किन्तु प्रकट रूप में प्रत्येक ही अपने-अपने स्थान पर स्वाधीन है।

गुरुदेव के गानों की पर्यालोचना के समय यह बात ध्यान में रखनी होगी कि उच्चांग सगीत के साथ मेल नहीं हुआ, इसमें लज्जा या दुःख करने का कोई हेतु नहीं है। हिन्दुस्थानी या भारतीय सगीत के परिप्रेक्ष्य में गुरुदेव के गानों को समझने की चेष्टा करे, उसकी अपनी सत्ता, गुण-अवगुण का विचार करे, एक माप से समान कर सजाने का प्रयास नहीं करे। उसी में उसका यथार्थ परिचय निहित है, उस परिचय को प्राप्त कर सकना और उसी का परिचय कराना ही सब प्रकार के गान का यथार्थ विचार करना है। गुरुदेव के गानों की पर्यालोचना के समय भी ऐसा ही दृष्टिकोण उचित है।

भारतीय उच्चांग संगीत में विचित्र 'सुरो' ने जिस आदर्श से नियमबद्ध होकर तथा स्वतंत्र नाम और रूप धारण कर राग-रागिनी जगत् की सृष्टि की, गुरुदेव द्वारा सृष्ट गान के विविध प्रकार के नवीन 'सुरो' का उसी पद्धति से विश्लेषण कर, उसके मूल स्वरगठन की प्रणाली का यदि पता लगा लिया जा सके, तो उस विशेष 'सुर' की विधिबद्ध रागिनी का रूप जाना जा सकता है और इससे साधारण सुरकारों के लिए इन विशेष सुरों में गान-रचना कठिन नहीं होगी। इसके द्वारा उनका काम काफी सहज हो जाएगा। भारतीय राग-रागिनी-जगत् इस प्रकार ही एवं इस कारण ही सृष्ट हुआ है, एवं युग-युग से सुरकारों के लिए इसी प्रकार स्वर-संयोजन में भी 'सुर'-विहार का मार्ग सहज हुआ है। इसीलिए मेरी धारणा है कि हिन्दी राग-रागिनी को लेकर जो इस प्रकार पर्यालोचना करते हैं, वे गुरुदेव के गान के 'सुर' को लेकर इस प्रकार के विश्लेषण में प्रवृत्त हो। इससे वे रागिनी-जगत् में सख्या-वृद्धि करने के साथ-साथ भावी रागिनी-जगत् में 'सुर'-विहार करने वालों का बड़ा उपकार करेंगे। रवीन्द्र संगीत में वैसा सुयोग है इसलिए कि उसे उच्चांग सगीत की पदमर्यादा में रखना अनावश्यक है या कि पदमर्यादा की आवश्यकता नहीं है एवं जो हो नहीं सकता, उसे देने की चेष्टा करने का कोई प्रयोजन नहीं है। गाँवों के प्रचलित साधारण गानों से उच्चांग सगीत-गुणी कई 'सुर' (धुन) संग्रहीत करते हैं और बाद में विश्लेषण-व्याख्या द्वारा उन्हें राग-रागिनी में परिणत करते हैं, बाद में उसी राग-रूप में विविध ढंग से विहार करते हैं, क्या इस कारण मूल गान को उस उच्चांग सगीत की पदमर्यादा के अतर्गत रखने की चेष्टा किसी ने कहीं पर की है? हर बार यह स्मरण रखना होगा कि पहले 'सुर'-युक्त गान आए हैं, उसके बाद उसके विश्लेषण द्वारा राग-रागिनी, अन्त में शब्दहीन राग-रागिनी का विविध अलंकारबहुल सुर-विहार।

१३५६ बंगब्द (ई १९४९)

चलचित्र में रवीन्द्र संगीत

गुरुदेव की मृत्यु के कुछ वर्ष पूर्व कलकत्ता के एक चलचित्र-प्रतिष्ठान ने अपने संगीत-परिचालक को एक सारंगी-वादक के साथ शान्तिनिकेतन भेजा था। इसका उद्देश्य यह था कि उनके द्वारा परिकल्पित कहानी में वे गुरुदेव के कुछ गानों का व्यवहार करना चाहते थे और वे गान यहाँ के गायको से सुनकर संगीत-परिचालक स्वयं चयन करेगा और गुरुदेव का अनुमोदन प्राप्त करेगा। संगीत-परिचालको की यह भी इच्छा थी कि जिस कहानी के लिए वे गान संग्रह करने के लिए यहाँ आए हैं, वह कहानी भी गुरुदेव को सुनाएँगे। इसका कारण यह था कि कहा जाता है कि इस कहानी का अपना एक विशेषत्व है एव उसके साथ गुरुदेव के गान ही उपयुक्त बैठते हैं। कहानी सुनने के लिए गुरुदेव को उन्होंने राजी कर लिया। शुरू से अन्त तक कहानी संक्षेप में उन्हें सुनाई गई। गुरुदेव ने धैर्य के साथ कहानी शुरू से अन्त तक सुनी थी, किन्तु वक्ता के समक्ष किसी प्रकार का मतामत प्रकट नहीं किया, किन्तु उन्होंने वक्ता को यह समझा दिया कि इसके लिए उनके गानों के संग्रह हेतु कष्ट उठाने ही जरूरत नहीं थी। उस दिन संध्या के समय मैं गुरुदेव के पास गया था। चलचित्र की कहानी उन्होंने स्वयं ही मुझे सुनाई एव विस्मय प्रकट करते हुए पूछा कि आजकल बंगाली इस प्रकार की कहानी ही चाहते हैं क्या ? उन्होंने यह भी कहा कि “चलचित्र की कहानी के विषय में मेरी कोई अभिज्ञता नहीं थी, किन्तु उस दिन यह कहानी सुनकर मुझे काफी ज्ञान प्राप्त हुआ। बंगाल की रूचि यदि इस प्रकार की कहानियों में है, तो बंगाल के कथा-साहित्य के भवष्यत् को लेकर मुझे चिन्ता होती है।”

बाद में उस संगीत-परिचालक अथवा निर्देशक और उनके सहकर्मी सारंगीवादक ने अपनी कहानी के लिए छह-सात गानों का चयन किया और उन्हें सीख लिया। किन्तु उन्होंने जिस ढंग से गानों का चयन किया था, उसके बारे में सोचकर आज भी मैं आश्चर्यचकित रह जाता हूँ। जो गान ‘सुर’ और छन्द के माधुर्य से सहज ही श्रोताओं का मन हरण कर लेते हैं, ऐसे गानों को चयन के समय उन्होंने प्राथमिकता दी थी, एव उन्होंने इस प्रकार का भाव भी प्रकट किया था कि इन सब गानों को उनकी कहानी के साथ सहज ही एकरूप कर सकेंगे।

कुछ दिन बाद जब उस कहानी पर चलचित्र बना, तब एक दिन मैं शूटिंग देखने उनके स्टूडियो गया। वहाँ मैंने देखा कि नायिका दीवार पर टंगी नायक की फोटो की ओर देख रही है और शान्तिनिकेतन में चुने गए गुरुदेव के गानों में से एक गान गा रही है। सब कुछ काफी सहज लगा। छवि को सामने रखकर प्रेमिका मन का आवेग प्रकट

कर रही है। गुरुदेव के इस गान के आंतरिक रस को अनुभव करने हेतु इतना प्रयास किया है, फिर भी लगता है कि गान के भाव को अन्तर में सचरित कर नहीं पा रहा हूँ। किन्तु चलचित्र की नायिका जिस अवस्था में सजकर उसे गा रही है, उससे गान का अर्थ उतना कठिन नहीं लगता। देखते ही ऐसा अनुभव हुआ कि व्याख्या इतनी सहज होते हुए भी इतने दिनों तक इस गान को इस दुरूह पथ पर ले जाकर दुश्चिन्ता में क्यों था ? चलचित्र के परिचालक की सहायता से गान की इतनी सहज व्याख्या प्राप्त कर सम्भवतः मैंने आनन्द भी अनुभव किया था, किन्तु बाद में न जाने कैसी बेचैनी, उद्विग्नता अनुभव करने लगा। मन में यह प्रश्न उठा कि वास्तव में गुरुदेव यही व्याख्या चाहते थे ? तब क्या इतने दिनों तक गान के बारे में जिस रूप में सोचा था, गुरुदेव को जिस प्रकार उसी गान के माध्यम से समझने की कोशिश की थी, क्या वह ठीक नहीं है ? मन में ऐसा लगने लगा कि उन्होंने भी तो अपने अत्यन्त प्रिय परलोकगत आत्मीया का फोटो देखकर कविता और गान में अपनी हृदय-वेदना प्रकट की थी, अपरिचित होने पर उस गान या कविता का वह तथ्य पकड़ में ही नहीं आ सकता। पढ़ते समय या गाते समय मूल छवि की बात तो बिल्कुल ही विस्मृत करा देता है। लगता है कि जैसे समस्त विश्व के जहाँ भी जितने मनुष्य हैं उनके प्रियजनों के विच्छेद की वेदना में व्यथित उन सबके मन की अव्यक्त बात ही उन्होंने कही है। यहीं गुरुदेव की सृष्टि का महत्त्व है। गान में जिस विश्वजनीनता का प्रकाश है, एव मनुष्य के जीवन को छोटी सीमारेखा या दायरे से बड़े की ओर इशारा करने, प्रेरित करने की जो भावना है, हमारा क्षुद्र मन उसके अनुकूल तैयार नहीं है, इसीलिए हम उसे ठीक ढंग से समझ नहीं पा रहे हैं। किन्तु इस कारण इन सब गानों को हमारी श्रुद्रता के उपयोगी बनाकर व सजाकर यदि उन्हें समझना है तो इसके द्वारा हमारी अनुभूति की प्रसारता की ओर अग्रसर होने में हम विफल होंगे, इस बात पर प्रत्येक को विचार करना उचित है।

जो परिचालक गुरुदेव के गानों का चलचित्रों में व्यवहार करते हैं, उनकी एकमात्र युक्ति यह है कि वे गुरुदेव के गानों का जनसाधारण में कितने सहज ढंग से प्रसार कर सकते हैं। इसके लिए वे गौरव भी बोध करते हैं। इसमें आपत्ति जैसी बात नहीं है, किन्तु दुःख यह सोचकर होता है कि जिस ढंग से सजाकर गुरुदेव के गान वे जनसाधारण के समक्ष रख रहे हैं, इन गानों का रूप क्या वास्तव में ऐसा ही है ? गान के निजस्व वास्तविक रूप की ओर जब तक हम जनसाधारण का दृष्टिकोण नहीं बदल सकते, तब तक भिन्न रूप में सजाकर गानों को जनसाधारण के समक्ष रखने से हम उन्हें भ्रान्ति में डाल रहे हैं।

साहित्य, काव्य, धर्म, चित्र, समाजसेवा के क्षेत्र में एक-एक स्रष्टा आते हैं, जो सर्वदा उनके पथ पर उनके समाज के अन्य सबसे बहुत आगे चलते हैं। उस कारण ही समाज उनका या उनके द्वारा प्रचलित पथ का अनुसरण कर अपने को आगे बढ़ाता है। यह है जगत् का नियम। छोटा शिशु अपने बड़े भाई को आदर्श मानता है। उसकी एकमात्र चिन्ता यही रहती है कि किस प्रकार वह बड़े भाई के समान बन सकेगा। उसी प्रकार बड़ा भाई

भी सोचता है कि कब वह पिता के समान बड़ा होगा, नौकरी कर धनोपार्जन करेगा। पुनः पिता के समक्ष आदर्श पुरुष वह है जिसके उपदेश, कार्यकलाप से वे अनुप्राणित हो रहे हैं या उनका जीवन परिचालित हो रहा है। इसके बाद भी जो और बड़ों का अवलम्बन करना चाहते हैं, वे 'ईश्वर' या 'भगवान्' नामक विविध रूप-गुणभूषित एक काल्पनिक शक्ति से अपना जीवन उन्नत करने के लिए प्रेरणा प्राप्त करते हैं।

मनुष्य की अभिव्यक्ति के इस सत्य को स्वीकार न कर यदि शिशु कहे कि बड़े भाई को उसकी अपेक्षा आगे बढ़ने नहीं दिया जाए, बड़े भाई को उसके समान होना होगा—बड़ा भाई भी उस मतानुसार पिता को अपनी श्रेणी में खींचना चाहे और पिता अपने से बड़ों से कहे कि चिन्तन, ज्ञान में इतना अग्रसर होने से काम नहीं चलेगा, उनके सामर्थ्य पर विचार कर महापुरुषों को विचार करना चाहिए, सृष्टि करनी चाहिए, तब मानव-समाज की क्या दुर्गति होगी, इसका अनुमान लगाने में कष्ट नहीं होगा। इसीलिए अग्रसर होने वाले को पीछे खींचने की बात मनुष्य सोच भी नहीं सकता।

मेरा प्रश्न यही है कि गुरुदेव के गानों का रस ग्रहण कर हम अपनी अनुभूति की क्षमता को उन्नत करेंगे, या उन्हें हम अपनी अक्षमता के साथ मिलाकर समझने का प्रयास करेंगे। इसीलिए मेरा कहना है कि चलचित्र-परिचालक (निर्देशक) गुरुदेव के गानों के रस को जिस प्रकार सहज कर जनसाधारण की अनुभूति के मानदंड में सजाकर गौरव का अनुभव करते हैं, देश की मानसिक उन्नति के लिए वह क्षतिकर है या नहीं, इस पर विचार करना होगा। यह बात माननी ही होगी कि जो सहज ही आयत्त की जाती है वही काम्य है, इस प्रकार का मनोभाव मनुष्यत्व के विकास में विघ्नकर है।

सम्भवतः यह प्रश्न उठ सकता है कि तब क्या गुरुदेव के गानों का व्यवहार किया नहीं जाएगा? उत्तर में मेरा यह कहना है कि व्यवहार निश्चय ही किया जाएगा, किन्तु उन गानों के रस का इस प्रकार विस्तार करना होगा जिससे गुरुदेव ने जिस रस की अनुभूति से गानों की रचना की थी, उसी ओर हम बढ़ सकें। उस प्रकार कहानी के माध्यम से ही गानों का प्रचार हो। जनसाधारण की प्रचलित रुचि के साथ मेल न खाते हुए भी गानों के अन्तर्भूत स्वभाव की रक्षा करनी ही होगी। जनसाधारण की रुचि इसके लिए तैयार नहीं है, शिशु के समान उसे तैयार करना होगा। उसके (जनसाधारण के) समक्ष आत्मसमर्पण करने से काम नहीं चलेगा। चलचित्रों में गुरुदेव के गान गाए गए हैं, आज भी गाए जा रहे हैं। गाने की दृष्टि से अधिकांश गानों में मुझे त्रुटि दिखाई नहीं देती, एव मैं मानता हूँ कि गान ठीक ढंग से ही गाए गए हैं। किसी-किसी गान को सुनकर मैं मुग्ध भी हुआ हूँ। चलचित्रों में अन्य गान गाने के जो अभ्यस्त हैं उनमें कई गायकों ने गायन की दृष्टि से चलचित्रों में गुरुदेव के गानों को उन्नत किया है, किन्तु दुःख की बात यह है कि कहानी के साथ गानों का सुन्दर सामंजस्य अभी तक स्थापित हो नहीं पाया है।

१३६० बगाब्द (ई १९५३)

रवीन्द्र-संगीत में तान

रवीन्द्र संगीत में तान के व्यवहार के विषय में गुरुदेव स्वयं किस मनोभाव का पोषण करते थे, इस सम्बन्ध में उनके लिखित प्रबन्धों से कुछ अंश उद्धृत करने के पूर्व मैं कुछ कहना चाहता हूँ।

ई १९१५-१६ से गुरुदेव की मृत्यु तक अर्थात् प्रायः पचीस वर्षों तक मैं गुरुदेव के गान, अभिनय के साथ घनिष्ठ रूप से सम्बद्ध रहा। उनके कंठ से हिन्दीगान-अनुकरण के कई प्रकार के बगला गान मैंने सुने हैं और सीखे हैं। किन्तु मैंने बराबर ही यह देखा है कि गाते समय उन्होंने हिन्दीगान के अनुकरण के किसी-किसी बगला गान में सामान्य स्वर-विस्तार अवश्य किया है, किन्तु जिसे असली तान कहा जाता है, किसी भी 'सुर' के अलंकार में गान गाते समय इस प्रकार नहीं सुनी। जटिल छन्द की बॉट-तान या केवल 'आ'-कार उच्चारण द्वारा आरोहण-अवरोहयुक्त किसी प्रकार की तान का व्यवहार वे बंगला गान में नहीं करते थे। विलम्बित लय के हिन्दीगान के अनुकरण के बगला गान में ही वे 'सुर' विस्तार करते थे, किन्तु वह अन्यन्त सामान्य विस्तार था। किन्तु सिखाते समय वह गान किसी को 'सुरविस्तार' (स्वरविस्तार) के साथ सिखाते हुए मैंने नहीं देखा। मैंने स्वयं भी कभी नहीं सीखा। मैंने दिनेन्द्रनाथ से गान सीखा है, अन्यो को भी गान सिखाते देखा है, किन्तु उन्होंने (गुरुदेव ने) स्वयं तानों के प्रयोग से 'सुर' विस्तार के गान सिखाए हैं या स्वयं गाए हैं, ऐसा कभी नहीं सुना। दिनेन्द्रनाथ को गुरुदेव ने स्वयं तान-विस्तार के साथ गान कभी सिखाए हैं, ऐसा भी याद नहीं आता। गुरुदेव को भी अपने गानों में विविध स्वरविस्तार एवं तानों के साथ 'सुर'-संयोजन करते मैंने नहीं देखा। इसीलिए सिखाते समय उनका प्रयोग दिखाई नहीं देता था। केवल स्वयं गाते समय हिन्दी गान के अनुकरण के खयाल अग के कुछ विशेष गानों में उन्होंने स्वरविस्तार किया है। ध्रुपद के अनुकरण के उनके बगला गानों में कभी दुगुण, चौगुण या छन्दयुक्त बॉट-तान का व्यवहार नहीं सुना गया।

प्राचीन काल के ख्यातिप्राप्त गुणियो ने गुरुदेव के गानों में जो कुछ भी किया है वह उनकी अपनी इच्छानुसार ही उन्होंने किया है। संगीताचार्य राधिकाबाबू द्वारा गाए गए गुरुदेव के हिन्दी-अनुकरण के दो बगला गानों के रेकार्ड हैं। ये दो गान मैंने गुरुदेव से भी सुने हैं, किन्तु राधिकाबाबू के गान में पाई जाने वाली तानालंकार-बहुलता मैंने गुरुदेव के कंठ से एक बार भी नहीं सुनी। उनके गाने का ढग पूर्णतया भिन्न था।

गुरुदेव अपने गानों में तान-अलंकार पसन्द नहीं करते थे, उसका और एक बड़ा परिचय हिन्दी गान के अनुकरण के बगला गानों से भिन्न गानों में भी मिलता है। यदि उन्हें लगता

कि तान-अलकारो से गान का सौन्दर्य और बढ़ेगा तो वे निश्चय ही गानो को इस प्रकार विस्तृत अलकारो से सजाने का प्रयास करते। उन्होने स्वयं ऐसा कभी नहीं किया। किसी को इस प्रकार सिखाने में भी उन्होने उत्साह अनुभव नहीं किया। अपनी ओर से किसी को इस प्रकार गाने के लिए प्रोत्साहित भी नहीं किया। इससे यह स्पष्टतः समझा जा सकता है कि उनका अन्तर क्या चाहता था।

अब मैं उनका लिखित एवं प्रकाशित मत उद्धृत करता हूँ। १३२८ बगाब्द (ई १९२१) में सगीत विषयक अपने एक भाषण में कहा है . .

“मेरे मन में जो ‘सुर’ सग्रहीत था, उस ‘सुर’ ने जब बाहर अभिव्यक्त होना चाहा, तब वह शब्द के साथ घनिष्ठ रूप में मिलकर ही दिखाई दिया। बाल्यकाल से ही गान के प्रति मेरा घनिष्ठ प्रेम, लगाव, जब अपने को अभिव्यक्त करने लगा, तब उसने अविमिश्र, विशुद्ध सगीत के रूप की रचना नहीं की, सगीत को काव्य के साथ मिला दिया, कौन बड़ा है और कौन छोटा, समझ में नहीं आया।

“मनुष्य में प्रकृतिगत भेद है, उस भेद के अनुसार सगीत की यह दो प्रकार की अभिव्यक्ति होती है। उसका प्रमाण पश्चिम-हिन्दुस्थान और बंगाल में दिखाई देता है। इसमें किसी प्रकार का सन्देह नहीं कि बंगाल में सगीत कविता का अनुचर न होकर सहचर है, किन्तु पश्चिम-हिन्दुस्थान में वह स्व-राज में प्रतिष्ठित है। वाणी उसकी ‘छायेवानुगता’ (छाया के समान अनुगता) है।

“बंगाल में हृदयभाव का स्वाभाविक प्रकाश साहित्य में है। वाणी के प्रति बंगालियों के अन्तर की आसक्ति, खिचाव है, इसीलिए भारत के इस प्रदेश में ही वाणी की साधना सर्वाधिक हुई है। किन्तु अकेली वाणी में भी तो मनुष्य के प्रकाश की पूर्णता नहीं होती—इसीलिए बंगाल में सगीत की स्वतंत्र पक्ति नहीं है, वाणी के पास ही उसका आसन है।

“बंगाल में काव्य के सहयोग से सगीत का जो विकास हो रहा है, वह एक अद्भुत वस्तु होगी। उसमें राग-रागिनी की प्रथागत विशुद्धता नहीं रहेगी, अर्थात् गाने की जात-रक्षा नहीं होगी, नियम का स्खलन होता रहेगा, क्योंकि उसे वाणी के अधिकार को मानकर चलना होगा। किन्तु इस प्रकार के परिणाम में पारस्परिक मन मिलाने के लिए दोनों पक्षों द्वारा अपनी-अपनी जिद कुछ छोड़ने के बिना मिलन सुन्दर नहीं होगा। इसीलिए गान में वाणी को भी ‘सुर’ की खातिर कुछ समझौता करना होता है, उसे ‘सुर’ का उपयोगी बनना होता है। जो भी हो, मैं मानता हूँ कि बंगाल में इस एक जात की काव्यकला क्रमशः व्यापक हो उठेगी। अन्ततः मैं अपने कवित्व के इतिहास में देखता हूँ—गान रचना, अर्थात् सगीत के साथ वाणी का मिलन कराना ही मेरी प्रधान साधना हो उठी है। सगीत जहाँ अपनी स्वतंत्रता में विराज करता है, वहाँ उसके नियम-संयम की शुचिता प्रकट होती है, वाणी के सहयोग से बने गानरूप में उसकी वह शुचिता उसी रूप में अवश्य बचाई नहीं जा सकती, किन्तु परम्परागत संगीत-रीति को आश्रित कर लेने पर ही नियमों के व्यत्यय का यथार्थ अधिकार उदित, प्राप्त होता है। स्वातंत्र्य जहाँ उच्छृंखलता है, वहाँ कलाविद्या का स्थान नहीं है। इसीलिए अपनी सृजनशक्ति को उन्मुक्त कर देने पर शिक्षा और समयशक्ति

की अधिक आवश्यकता होती है।”

“रागिनी जब तक कुमारी है तब तक वह स्वतंत्र है, काव्यरस के साथ परिचय होते ही वह भाव के रस को ही पतिव्रता मानकर चलती है। इसके ठीक विपरीत, रागिनी के हुक्म से भाव यदि पग-पग पर परेशान करता चले तो वह स्त्रैणता (स्त्री के वशीभूत होना) असह्य है। अन्ततः हमारे देश का चलन इस प्रकार है।”

“हमारे गान में भी हिन्दुस्थानी जितने ही बंगाली हो उठेंगे, उतना ही मंगल है, अर्थात् सृष्टि की दृष्टि से।”

“पाँचाली का जो गान है उससे (किशोरी से) सुनता था कि उसकी रागिनी सनातन थी, हिन्दुस्थानी, किन्तु उसके ‘सुर’ ने काव्य के साथ मैत्री करते समय पश्चिमी घाघरे के घूर्णावर्त (घेर) को बंगाली साड़ी के बाहुल्यविहीन सहज वेष्टन में परिणत कर लिया है। ”

“रागिनी जहाँ विशुद्ध मात्र स्वरूप में ही हमारे चित्त को अद्भुत भाव से जाग्रत कर सकती है, वहीं सगीत का उत्कर्ष है। किन्तु बंगाल में एक अर्से से शब्द, काव्य का आधिपत्य इतना अधिक है कि यहाँ विशुद्ध सगीत अपना स्वाधीन अधिकार प्राप्त कर नहीं सकता। इसीलिए इस प्रदेश में उसे भगिनी काव्यकला के आश्रय से ही निवास करना पड़ता है। वैष्णव कवियों की पदावली से लेकर निधुबाबू के गान तक सभी के अधीन रहकर उसने अपने माधुर्य के विकास का प्रयास किया है।”

ई १९२५ में दिलीपकुमार राय महाशय के साथ इस विषय पर आलाप-आलोचना हुई, उसका विस्तृत विवरण गुरुदेव की स्वीकृति के बाद एक मासिक पत्र में प्रकाशित हुआ। गुरुदेव ने दिलीप राय महाशय से कहा है

“तुम इस बात को क्यों नहीं मानते कि हिन्दुस्थानी सगीत की धारा का विकास जिस रूप में हुआ है, हमारे बंगला सगीत की धारा का विकास उस रूप में नहीं हुआ है। इन दोनों में प्रकृतिगत भेद है। बंगला सगीत का विशेषत्व क्या है, उसका दृष्टान्त हमारे कीर्तन में मिलता है। कीर्तन में हमें जो आनन्द मिलता है वह तो अविमिश्र सगीत का आनन्द नहीं है। उसके साथ काव्यरस का आनन्द एकात्म रूप में मिला हुआ है।

“मैंने जिन गानों की रचना की है, उनकी धारा के साथ हिन्दुस्थानी सगीत की धारा का एक मूलगत प्रभेद है—यह बात तुम स्वीकार करना क्यों नहीं चाहते? तुम स्वीकार क्यों नहीं करते कि हिन्दुस्थानी सगीत में ‘सुर’ मुक्तपुरुष भाव से अपनी महिमा प्रकाशित करता है, शब्द को अशी रूप में मानने को वह राजी नहीं है—बंगला का ‘सुर’ शब्द को खोजता है, चिरकुमारव्रत उसका नहीं है, वह युगलमिलन का पक्षपाती है। आधुनिक बंगला सगीत का विकास तो हिन्दुस्थानी सगीत की धारा के अनुरूप हुआ नहीं। मैं तो यह दावा कर भी नहीं रहा हूँ। मेरे आधुनिक गान को सगीत की एक विशेष श्रेणी में बिठाकर उसे एक विशेष नाम ही दो ना, उसमें आपत्ति क्या है? वटवृक्ष की विशेषता उसकी शाखा-प्रशाखाओं के बहुल विस्तार में है, ताड़वृक्ष का विशेषत्व उसकी सीधी वृद्धि और शाखा पल्लव की विरलता में है। वटवृक्ष के आदर्श के आधार पर ताड़वृक्ष का विचार मत

करो। वस्तुतः ताडवृक्ष अचानक वटवृक्ष की भाँति व्यवहार करने लगे तो वह कुश्री हो जाता है।

“तुम क्या यह कहना चाहते हो कि मेरे गान गायक अपनी-अपनी इच्छा के अनुसार गायेंगे ? मैंने तो अपनी रचना को इस प्रकार खड-विखड करने की अनुमति नहीं दी। मैं इसके लिए शुरु से ही तैयार नहीं। जिस रूपसृष्टि में बाहर के लोगो के हस्तक्षेप का मार्ग खुला है उसका एक नियम होता है, किन्तु जिसका मार्ग नहीं है, उसका अन्य नियम है।

“हिन्दुस्थानी सगीतकारो ने चाहा था कि अपने ‘सुर’ के बीच की खाली जगह वे गायक भर देगे। इसीलिए दरबारी कान्हडा का कोई खयाल अनलकृत ढग से गाने पर खाली-खाली और नीरस सुनाई देता है, क्योंकि दरबारी कान्हडा तानालाप के साथ ही गेय है, सादे सीधे ढग से नहीं। किन्तु मैंने अपने गान में इस प्रकार की खाली जगह रखी नहीं है जिसके अन्यो द्वारा भर दिये जाने पर मैं कृतज्ञ होऊँ।

“मेरे गानो का विकार मैंने प्रतिदिन इतना सुना है कि मुझे भी भय होने लगा कि मेरे गानों को स्वकीय रस में प्रतिष्ठित रखना शायद सम्भव नहीं होगा। गान विभिन्न लोगो के कठ से प्रवाहित होते हैं इसीलिए गायक के अपने दोष-गुण का विशेषत्व गान को सतत कुछ-न-कुछ रूपान्तरित नहीं करता, ऐसा हो नहीं सकता। छवि और काव्य को इस दुर्गति से बचाना सहज है। ललितकला की सृष्टि के स्वकीय विशेषत्व के ऊपर ही उसका रस निर्भर करता है। गान के मामले में, रसिक हो या अरसिक, सभी उसे अपनी इच्छानुसार सहज भाव से उलट-पलट कर देते हैं, इसीलिए इस ओर अधिक दरद रहना चाहिए। इस सम्बन्ध में धर्मबुद्धि एकदम खोकर बैठ जाना उचित नहीं है। अपने गान की विकृति देखकर प्रतिदिन दुःख हुआ है, अतः इस दुःख को चिरस्थायी बनाने की इच्छा नहीं है।

“अवश्य, जो वास्तव में गुणी हैं, उन पर काफी कुछ विश्वास कर मैं उन्हें यह स्वाधीनता दे सकता था। किन्तु एक बात है—न देने पर भी मान कौन रहा है, द्वारपाल नहीं है, केवल दुहाई है, ऐसी अवस्था में दस्यु को भगा कौन सकता है ? इस सम्बन्ध में मैं तुम्हें केवल एक बात पूछता हूँ कि बगला गान में हिन्दुस्थानी सगीत के समान अबाध तानालाप की स्वाधीनता देने पर उसका विशेषत्व नष्ट होने की सम्भावना है, इसे तुम मानते हो या नहीं ?

“मैंने तो यह बात कभी नहीं कही कि किसी भी बंगला-गान में तान-प्रयोग नहीं चलता। कई बगला गान हैं, जो हिन्दुस्थानी कायदे से ही तैयार किए गए हैं। उनमें तान-अलकार के प्रयोग का स्थान है। मैंने इस श्रेणी के कई गानो की रचना की है। उन्हें मैं मन ही मन कई बार तानो के सहयोग से गाता हूँ।

“मैं यदि उस्ताद से गान की शिक्षा प्राप्त कर दक्षता के साथ इन सब दुरूह गानो का आलाप कर सकता तो निश्चय ही सुख अनुभव करता, किन्तु अपने अन्तर से अभिव्यजना की वेदना को गान में मूर्त रूप देने का जो आनन्द है वह उसकी अपेक्षा गभीर है।”

१३६१ बगलब्द (ई १९५४)

रवीन्द्र संगीत में जातिविचार

शिक्षित बंगालियों में गुरुदेव के गान गाने की प्रवृत्ति जिस प्रकार बढ़ी है, उसी प्रकार सम्प्रति उनमें यह विचार, मत भी जाग्रत हुआ है कि ये गान सभी व्यक्तियों के कंठ से शोभन नहीं लगते, अर्थात् हिन्दी किंवा अन्य प्रकार के बंगलागान का अनुशीलन, चर्चा करने वालों का कंठ जिस ढंग से तैयार है, उससे गुरुदेव के गान ठीक ढंग से गाए नहीं जा सकते। ठीक यही कारण बताकर उन्होंने ऐसा भी कहा है कि जो गायक केवल रवीन्द्र संगीत का गान करते हैं उनके लिए भी अन्य प्रकृति के गान गाने की चेष्टा करना अनुचित है। इस विचारधारा का आज इतना विस्तार हुआ है कि आज कलकत्ता विश्वविद्यालय के बंगलासंगीत के पाठ्यक्रम में रवीन्द्र संगीत को अन्यान्य बंगला गान से पूर्णतया भिन्न जात का बताकर उसे पृथक् रखा गया है, जैसे रवीन्द्र संगीत अन्यान्य बंगलागान के साथ एक पंक्ति में बैठने के लिए राजी नहीं है। भारतीय आकाशवाणी प्रतिष्ठान, विशेषतया कलकत्ता केन्द्र पर अन्यान्य बंगला गानों के अच्छे गायक आज गुरुदेव के गान गाने के अधिकारी नहीं हैं। रिकार्ड कम्पनियों भी अच्छे, मधुर कंठ के धनी अन्यान्य गायकों से गुरुदेव के गान रिकार्ड कराने का साहस नहीं करतीं। इस प्रकार बंगला गानों में दो वर्गों की सृष्टि हो रही है, ऐसा हम स्पष्ट रूप से अनुभव कर सकते हैं। गुरुदेव के गानों में भेदाभेद का यह विचार कहीं तक युक्तिसंगत है, विवेचन कर देखा जाए।

गुरुदेव ने उच्चांग (शास्त्रीय) हिन्दी ध्रुपद, खयाल और टप्पा गान के हूबहू अनुकरण से जिन बंगला गानों की रचना की है, उनकी संख्या प्रचुर है और रवीन्द्र संगीत के अनुरागी उनका सर्वदा ही गायन करते हैं, उन गानों को उच्चांग हिन्दी गानों के तुल्य बताकर उनका विश्लेषण-विवेचन भी करते हैं, किन्तु हिन्दी गानों की रागिनी और छन्द की विस्तृत अलंकरण-पद्धति का परित्याग कर ही इन गानों को गाने की रीति है। इन गानों के तीन भागों में दो भागों का कृतित्व है मूल हिन्दी गानों के रचयिताओं का, एक भाग है गुरुदेव का अपना। अर्थात् गुरुदेव ने इन गानों का शब्द-विन्यास ही अपनी इच्छानुसार किया है, उनकी रागिनियों और छन्दों में किसी प्रकार का परिवर्तन गुरुदेव ने नहीं किया। गाने का ढंग भी बंगला शब्दों के उच्चारण को छोड़कर हिन्दी गानों के समान ही है। हिन्दी गान गाते समय जिस प्रकार की कठसाधना करनी पड़ती है, इन गानों के गाने के लिए भी उसी प्रकार की कठसाधना आवश्यक है। इसलिए ऐसा कहना ठीक है या नहीं कि बंगालियों में जो अन्यो द्वारा रचित इस प्रकार के गानों का अनुशीलन करते हैं उनके कंठ के लिए गुरुदेव के ये गान उपयुक्त नहीं हैं, इस पर विचार किया जाना चाहिए।

गुरुदेव के सांगीतिक जीवन के इतिहास से इस विषय में क्या उत्तर मिलता है, अब वह देखा जाए।

गुरुदेव की संगीत-शिक्षा के समय का जो इतिहास हमें मिलता है, उससे पता चलता है कि शिशुवय से ही उन्होंने घर पर हिन्दी-गान के वातावरण में तानपुरा लेकर गान किया और कंठ साधना की। उस युग में उनके सभी संगीत-गुरु हिन्दी-गान के ख्यातिप्राप्त उस्ताद थे। इस संगीतमय वातावरण में गुरुदेव के भाइयों ने गुरुदेव के संगीत-जीवन की बुनियाद या आधार की सृष्टि में जो सहायता की, वह आधार भी था हिन्दी संगीत से प्रभावित विविध प्रकार के सहज बगला गान। आत्मीय जन ने भी हिन्दी या इसी प्रकार के बगला गानों का अनुसरण किया। इस प्रकार यौवन के प्रारम्भ तक गुरुदेव का सांगीतिक जीवन हिन्दी गान या हिन्दी गान के प्रभाव से रचित बगला गान के अनुशीलन में बीता। युवावस्था में प्रवेश के साथ-साथ ही देखा गया कि वे उच्चांग (शास्त्रीय) हिन्दी गान ध्रुपद, खयाल आदि के अनुकरण से प्रतिवर्ष गानों की रचना करते रहे हैं। घर के विविध प्रकार के उत्सव-अनुष्ठानों में स्वयं भी वे गान गा रहे हैं और उस्तादों से भी वे गान गवाते रहे हैं। गुरुदेव ने युवावस्था के प्रारम्भ से चालीस वर्ष की आयु तक हिन्दी गान के उस्तादों की सहायता से हिन्दी गान के अनुकरण से सर्वाधिक बगला गानों की रचना की। इससे अनायास ही अनुमान लगाया जा सकता है कि गुरुदेव का कठ किस प्रकार के गानों की साधना के लिए तैयार था। उपरोक्त काल में गुरुदेव ने अपनी स्वेच्छा से गीतिनाट्य, साधारण नाटक, लौकिक प्रेम, पूजा और राष्ट्रीय संगीत आदि विभिन्न विषयों के कई गानों की भी रचना की है। रवीन्द्र संगीतज्ञ अच्छी तरह जानते हैं कि ये विभिन्न स्तरों के हिन्दी गानों के प्रभाव से मुक्त नहीं हैं। ऐसी अवस्था में यह मानना पड़ेगा कि इन गानों को गाने के लिए हिन्दी गान की प्रथा से गला तैयार करना होगा।

रवीन्द्र संगीतज्ञ सम्भवतः यह प्रश्न कर सकते हैं कि तब क्या भिन्न प्रकृति के बगला गान की गीतिधारा के साथ गुरुदेव के गान का पार्थक्य नहीं है। पृथक्ता जो है वह अन्य दृष्टि से है। वह है गायक की अपनी गायन-पद्धति या जिसे गायक की निजस्व गायकी कहा जा सकता है। गुरुदेव की निजस्व गायकी क्या है, उसे ही स्पष्ट रूप से समझाने का प्रयास करेंगे।

गुरुदेव ने हिन्दी ध्रुपद, खयाल, टप्पा, ठुमरी, भजन से शुरू कर बगल के विविध स्तरों के गानों के प्रभाव से गानों की रचना शुरू की। इसीलिए गान गाते समय उन्होंने मूल प्रथा का अनुसरण कर ही गाया है। किन्तु उसके साथ ही उन्होंने ऐसा प्रयास किया है कि गान के शब्दों के द्वारा जिस हृदयावेग को उन्होंने सजाया है उसकी अभिव्यक्ति हेतु अनुकूल कठस्वर का विकास हो। किन्तु वह कठस्वर गान की रागिनी पर प्रतिष्ठित है। उसे यदि रागिनी या 'सुर'-मिश्रित आवृत्ति या गीत-अभिनय कहा जाए, तो बात सम्भवतः स्पष्ट हो जाएगी। अन्यान्य रचयिताओं के गानों में भी यह प्रथा है। कीर्तन, विविध प्रकार के लोकसंगीत, बगला ध्रुपद, खयाल, टप्पा आदि सब प्रकार के १९वीं-२०वीं शताब्दी के गायकों में यही चेष्टा परिलक्षित होती है। गुरुदेव किस प्रकार अपने गानों को शब्दों के

भावानुयायी गाकर प्रकट करते थे, उसका आदर्श उदाहरण है उनके ही कंठ से गाए हुए अपने गानों के रिकार्ड।

यहाँ रवीन्द्र सगीतज्ञ यदि कहे कि भेदाभेद की जो बात वे उठा रहे हैं वह गुरुदेव के अपने कंठ से गाए हुए इन कुछ गानों का आदर्श ध्यान में रखकर ही उठा रहे हैं, तब इसके उत्तर में यदि यह बात उठे कि क्या वे स्वयं गुरुदेव के आदर्श से अपने गानों की भावप्रकाश-पद्धति को हूबहू ग्रहण कर सके हैं! गुरुदेव के अपने कंठ से गाए गए गानों के रिकार्ड को आदर्श रूप में मानकर अब तक प्रकाशित रवीन्द्र सगीत पर विचार करने पर पता चलेगा कि गुरुदेव के मार्ग पर वे अधिक अग्रसर नहीं हो सके हैं। इसका कारण यह है कि कंठस्वर की हूबहू समता कभी नहीं मिलती। भाव-प्रकाश के मामले में गुरुदेव की गीतपद्धति का हूबहू अनुकरण करना भी सम्भव नहीं है। गायक गान के भावरस में जितना प्रवेश कर पाएँगे, उतना ही गले से उसका प्रकाश दिखाई देगा। रस की अनुभूति के इस तारतम्य के कारण ही रवीन्द्र सगीत-गायकों के गान में एक के साथ अन्य का पार्थक्य है। निर्भूल या त्रुटिरहित 'सुर' (रागिनी, स्वरसज्जा, धुन) और परिमार्जित कंठ से गान गाने को ही गायकी कहना भूल होगी।

गुरुदेव ने स्वयं कंठ-साधना के पार्थक्य या गाने की पद्धति के पार्थक्य को लेकर कभी किसी को उनके (गुरुदेव के) गान गाने के लिए निरुत्साहित नहीं किया। उन्होंने चाहा है कि इस गान के आनन्द का सभी उपभोग करे। अपने जीवितकाल में उन्हें अच्छी-बुरी विविध पद्धतियों के गायकों द्वारा गाए गए अपने गान आमने-सामने या रिकार्डों से सुनने पड़े हैं। गुरुदेव के समान विशुद्ध ढंग से एक गायक भी नहीं गा सका। वे निश्चित रूप से चाहते थे कि उनके गान त्रुटिरहित 'सुर' में गाए जाएँ, किन्तु गानों के भाव-रस की बलि नहीं दी जाए। इसके (भाव-रस के) अभाव में उनके गानों का पूर्ण विकास सम्भव नहीं, इस ओर गायकों का ध्यान आकृष्ट करने की इच्छा से ही उन्होंने कहा था, उनके गानों पर 'स्टीम रॉलर' नहीं चलाया जाए, अर्थात् गान के भावरस को पीसकर, रौंदकर मारा न जाए। उनका यह आवेदन किसी दलविशेष के लिए नहीं, उनके गान गाने के इच्छुक सभी के लिए है। इसीलिए उन्होंने कहा है

“जो लोग श्रम करके पेट भरते हैं, आफिस जाते हैं, उनके लिए ये सब गान गाना (उस्तादी करना) सम्भव नहीं है, उनके लिए उस्ताद की तरह कंठसाधना कठिन है। इसीलिए यहाँ के गानों को व्यवसाय से दूर रखना ही अच्छा है। गान ऐसे हो, जिनसे आसपास रहने वाले लोग खुश हो ये गान बाहर के लोगों से करतलध्वनि पाने के लिए नहीं हैं। जो उस्ताद हैं उनके लिए चिन्ता नहीं है, चिन्ता उन लोगों की है जो गान को सरल ढंग से मन के आनन्द के लिए पाना चाहते हैं। यदि मेरे गान सीखना चाहते हो तो निभृत स्थान पर खुले गले से गाओ।”

पुनः कहा है

“जीवन के अस्सी वर्षों तक खेती की है, पूरी फसल धान्यागार में जमा होगी, कह नहीं सकता। कुछ चूहे खा जाएँगे, फिर भी कुछ शेष बचेगा। जोर देकर कहा नहीं जा

सकता, युग बदलता है, काल बदलता है, उसके साथ सब कुछ तो बदलता है। किन्तु मैं जोर देकर कह सकता हूँ कि सवपिक्का स्थायी मेरे गान है। विशेष रूप से बगाली, शोक-दुःख में, सुख में—आनन्द में मेरे गान गाने के अलावा उनके लिए और कोई चारा नहीं है। युग-युग में उन्हें ये गान गाने ही होंगे।

गुरुदेव के सांगीतिक जीवन और संगीत-चिन्तन का स्मरण कर रवीन्द्र संगीत-भक्तों से मेरा यही अनुरोध है कि भेदाभेद भूलकर वे इन गानों के समस्त संगीतप्रेमियों में प्रसार की बात सोचें, जिससे सभी गा सकें, गाकर आनन्द दे सकें उसी मार्ग पर अपने चिन्तन और कार्य को परिचालित करें। इस गान में आभिजात्य का गर्व लाकर, अन्यो को अस्पृश्य मानकर उनकी छाया को दलित करने के दोष से जैसे इसे दोषी न होना पड़े।

१३६६ बगलब्द (ई १९५९)

रवीन्द्र संगीत किस प्रकार गाया जाए

गान-रचना की पूजनीय गुरुदेव की विशेष रीति थी। गान के भाव के प्रति ध्यान रखकर वे यह स्थिर करते थे कि किस ताल के छन्द में इसकी 'सुर'-योजना (स्वर-संयोजन) करनी होगी। जैसे—श्रद्धा, वन्दना, भक्ति, गम्भीर और शान्त प्रकृति के गानों के लिए वे हिन्दी चौताल के ध्रुपद गान की रचना-रीति के अनुसार सरल और निराभरण 'सुर'-योजना करते थे। सहज ताल में, उसी प्रकार के गानों की रचना के समय भी देखा गया है कि 'सुर'-योजना और उसकी गीत-रीति में ध्रुपद रचना-रीति की छाप है। उद्दीपक और उल्लास की कविता को जब 'सुर' में बिठाते, तब स्वरों के आरोहण-अवरोहण में कुछ व्यवधान रहता था। इस प्रकार के सभी गान वाणी पर निर्दिष्ट छन्द का आघात देते हुए मध्यलय में गाए जाते हैं। आनन्द चंचल आवेग के गानों के लिए 'सुर'-योजना द्रुत लय के घन-सन्निविष्ट छन्द के आघात के साथ करते थे। हताशा, विषण्णता, विरहवेदना, दुःख या रोदन के आवेग के गानों को विलम्बित लय के ताल में बिठाया है। कभी-कभी विलम्बित लय के ताल के बंधन से मुक्त होकर इस प्रकार के गान को खंडित या अनियमित छन्द में गाया है। गान के इस प्रकार के विचित्र भावावेग के प्रति ध्यान रखकर, अनुकूल ताल के छन्द और लय में शिल्पी यदि उसे अपने कंठ से प्रकट कर सके, तभी गान का रूप और रस सहज ही प्रस्फुटित होगा, गान गाते समय इस पक्ष की ओर ध्यान रखना प्रत्येक गायक-गायिका का परम कर्तव्य है। भाव के प्रतिकूल ताल के छन्द में परिवेशित गान को मैं विकृत गान कहूँगा।

गुरुदेव के गानों को कंठ से प्रकाश के समय या गाते समय कंठस्वर के प्रयोग की कुछ रीतियाँ हैं। जैसे—वन्दना, श्रद्धा, शान्त, उल्लास, उद्दीपन, आनन्दचंचल, दुःख, क्रोध, विरह-वेदना आदि भावों से युक्त कविता की आवृत्ति के समय विविध प्रकार के कंठस्वर के प्रयोग की आवश्यकता होती है। उसी प्रकार गान के रसभेद से कंठस्वर ऊँचा-नीचा अर्थात् कभी मृदु, कभी मध्यम, कभी प्रबल, कभी क्रमशः मृदु से क्रमशः ऊँचा या क्रमशः ऊँचे से क्रमशः मृदु स्वर का प्रयोग करना पड़ता है। एकरूप मृदुस्वर में या एकरूप प्रबल स्वर में गुरुदेव के गान गाने की रीति नहीं है।

गुरुदेव अपने उद्दीपक और गम्भीर प्रकृति के गानों में तत्सम शब्दों का अधिक प्रयोग करते थे। तत्सम शब्दयुक्त कविता की आवृत्ति के समय गुरुदेव शब्दों का जिस रूप में प्रस्वन (महाध्वनि, प्रबलध्वनि) द्वारा उच्चारण करते थे, उनके गानों के 'सुर'-संयोजित तत्सम शब्दों के मामले में भी उन्हें उसी प्रकार की उच्चारण-रीति का अवलम्बन करते देखा गया

है। तद्भव शब्दों से युक्त उद्दीपक गानों की भी उन्होंने रचना की है, किन्तु उनके शब्दों का वे ताल के आघात के साथ कठस्वर से या वाचनभंगी में इस प्रकार जोर देकर उच्चारण करते कि उनके द्वारा समग्र गान का भावरूप सहज ही प्रकट हो जाता।

गुरुदेव के विविध प्रकार के हृदयावेग के गानों में हमें आहा, अहो, आ, आय, एस, ओगो, की, केन, चलो, छि, दे, डेकोना, तुइ थाक्, धर, धिक, ना, जाओ, याक्, हा, हागो, हारेरेरे, हाइ, हाँच्छो, हाय, हो, हे, प्रभृति कई प्रकार के शब्द मिलते हैं। किन्तु इनमें किसी एक शब्द को उन्होंने जब क्रोध, दुःख, विस्मय आनन्द, वेदना प्रभृति आवेग के गानों में प्रयुक्त किया है, तब उसका व्यवहार किस अर्थ में किया गया है यह ठीक ढंग से समझकर स्वर के सहयोग से भावानुकूल स्वरभंगी की सहायता से उच्चारित होने पर शब्दयुक्त पक्ति या समग्र गान का वास्तविक अर्थ आत्मसात करना सहज होगा। जो गायक या गायिका 'सुर'-युक्त स्वरभंगिमा में उसे प्रकट करने में अक्षम हैं, उनकी शिक्षा असम्पूर्ण रहेगी।

गुरुदेव के गीतनाट्य और नृत्यनाट्य के गान एवं 'सुर' में आवृत्तिमूलक कुछ गान हैं, जो उपरोक्त गीतरीति में गाए न जा सकने पर भी भावानुयायी गाए गए, ऐसा कहना ठीक नहीं होगा। गीतनाट्य और नृत्यनाट्य के क्षेत्र में चरित्र के अनुसार शब्दों के भावों के परिवर्तन के साथ-साथ ताल और लय में भारी परिवर्तन करना पड़ता है। इस कारण इन सब नाटकों के भिन्न-भिन्न प्रकृति के गानों को 'सुर' के सहयोग से किस प्रकार की स्वरभंगिमा से एवं छन्द और लय की गति में गाना होगा, उसका सुन्दर अनुशीलन आवश्यक है।

रवीन्द्र संगीत की गीतरीति के ये कुछ मूल तत्त्व हैं एवं गायक और गायिकाओं के लिए इनका सटीक अनुशीलन परम आवश्यक है। शिक्षकों का भी कर्तव्य है कि वे गान गाकर शिक्षार्थियों को ये सूत्र अच्छी तरह से समझाने का प्रयास करें। केवल मुँह से व्याख्या-विश्लेषण या ग्रन्थ की व्याख्या के पाठ से शिक्षार्थी इस गीतरीति को कठ से निकाल नहीं सकेंगे। शिक्षक को सब प्रकार के गान गाकर समझाना होगा कि गान के वास्तविक रस और भाव की किस प्रकार कठ से अभिव्यक्ति की जाए।

गुरुदेव के किसी भी गान के सुन्दर परिवेशन के लिए गायक का यह कर्तव्य है कि वह लिरिक, काव्य के हिसाब से समग्र गान के मूल भाव को अन्तर में अनुभव करने की चेष्टा करे एवं गान के प्रत्येक शब्द के व्यवहार के वास्तविक तात्पर्य का अनुधावन करे। इसके अलावा उच्चांग संगीत की राग-रागिनी एवं देशी 'सुर' (धुन) में विविध प्रकार के लिरिक आवेग जिस प्रकार संचित हैं, उसे हृदय में ग्रहण करने की शिक्षा आवश्यक है। और एक शिक्षणीय विषय है उच्चांग (शास्त्रीय) एवं लोकप्रचलित गानों से जुड़े विचित्र तालों का छन्द-ज्ञान। गान का ताल भी भाव-प्रकाश का एक आवश्यक अंग है।

इस प्रकार सर्वांगीण शिक्षा में पारदर्शी गायक और गायिका हिसाब से जिस दिन हम रवीन्द्र संगीत गाकर सुना सकेंगे, उस दिन रसिक श्रोता जान सकेंगे कि रवीन्द्र संगीत किस प्रकार गाना चाहिए।

१३८४ बगाब्द (ई १९७७)

रवीन्द्र संगीत पर ध्रुपद का प्रभाव

गुरुदेव रवीन्द्रनाथ के गानों पर भारतीय उच्चाग हिन्दी (शास्त्रीय) संगीत, बंगाल के विविध प्रकार के देशी संगीत एवं यूरोपीय संगीत के प्रभाव की बात हम सर्वदा करते हैं, किन्तु इनमें से किस संगीतधारा ने उनके मन को यथार्थ में सवपिक्षा प्रभावित किया था अथवा किसका प्राधान्य था, उसका विशद परिचय प्राप्त करने की ओर हमने अब तक उतने मनोयोग से ध्यान नहीं दिया है। इस विषय को ठीक ढंग से समझने के लिए पहले हमें गुरुदेव की कुछ संक्षिप्त उक्तियों पर निर्भर रहना पड़ेगा।

गुरुदेव ने एक स्थल पर कहा है—“हम बाल्यकाल से ध्रुपद गान सुनने के अभ्यस्त हैं, उसका आभिजात्य बृहत् सीमा में अपनी मर्यादा कायम रखता है। इस ध्रुपद गान में हमने दो तथ्य, मुख्यांश पाए हैं—एक ओर उसकी विपुलता, गंभीरता है, और दूसरी ओर उसका आत्मदमन, सुसंगति में वजन कायम रखना है।” और एक स्थान पर उन्होंने कहा है—“जनश्रुति है कि मैं हिन्दुस्थानी संगीत जानता नहीं, समझता नहीं। मेरे रचनाकाल के प्रारम्भिक समय में रचित गानों में हिन्दुस्थानी ध्रुपदध्वनि की राग-रागिनियों का साक्ष्य अत्यन्त विशुद्ध प्रमाण सहित मौजूद है और वह भावी शताब्दी के पुरातत्त्वविदों के निदारुण वाद-विवाद की प्रतीक्षा में है। इच्छा होते हुए भी उस संगीत से ही मैं प्रेरणा प्राप्त करता हूँ, यह बात जो लोग नहीं जानते वे हिन्दुस्थानी संगीत नहीं जानते।”

गुरुदेव की इन दो उक्तियों से उनकी गान-रचनापद्धति के सम्बन्ध में जो संकेत हमें मिला है, उसे ठीक ढंग से समझने के लिए भारतीय ध्रुपद संगीत के विस्तृत विश्लेषण की आवश्यकता है। गुरुदेव का जन्म वर्ष हुआ ई १८६१ में (जन्म २५ वैशाख, १२६८ बंगाल, ७ मई, ई १८६१)। इस युग में उच्चाग (शास्त्रीय) हिन्दी संगीत के प्रायः सभी गुणियों की शिक्षा का आधार ध्रुपद गान को केन्द्र कर ही निर्मित होता था। उस समय के बंगाल में उच्चाग हिन्दी ध्रुपद गान के जो कुछ उल्लेखयोग्य केन्द्र बने थे, उनमें कलकत्ता, विष्णुपुर, कृष्णनगर प्रधान थे। इसके अलावा अगरतला और कूचबिहार एवं पूर्वबंगाल के कुछ धनी जमींदार भी ध्रुपद-गुणियों के पृष्ठपोषक थे। कलकत्ता के धनिकों में यतीन्द्रमोहन ठाकुर और सौरीन्द्रमोहन ठाकुर द्वारा ध्रुपद गान की पृष्ठपोषकता का परिचय बंगाली संगीत जगत् को है। इस युग में तत्कालीन अंग्रेज सरकार द्वारा अयोध्या राज्यच्युत नवाब वाजिद अली शाह के कलकत्ता का मेटियाबुर्ज-दरबार ध्रुपद और खयाल गान का एक उल्लेखयोग्य केन्द्र था। गुरुदेव के जोड़ासाँको निवास के उच्चाग संगीत अनुशीलन के इतिहास पर नजर दौड़ाने पर पता चलेगा कि उस युग में वहाँ भी ध्रुपद गान के गुणियों का स्थान सबसे ऊपर था।

गुरुदेव के जन्म के समय उनके भ्राताओं ने जिनसे हिन्दी ध्रुपद गान की शिक्षा पाई थी, वे कृष्णनगर राजदरबार के शिक्षा-प्राप्त विष्णु चक्रवर्ती थे। १९वीं शताब्दी के आरम्भ में कृष्णनगर के राजदरबार में तानसेन-घराने के एक मुसलमान ध्रुपद-उस्ताद अपने दो सगीतज्ञ पुत्रों के साथ शिक्षक रूप में नियुक्त थे। इनके साहचर्य से विष्णु चक्रवर्ती और उनके अग्रज किष्टु चक्रवर्ती ने उच्चांग हिन्दी गान की शिक्षा पाई। शिक्षा पूरी कर दोनों भ्राता पहले कलकत्ता आए, ई १८२८ में जब राजा राममोहन राय ने ब्राह्मसमाज या ब्रह्मसभा की स्थापना की तब वे इस सभा में उपासना के प्रयोजनीय गान गाने के लिए नियुक्त हुए। राजा राममोहन राय और विष्णु चक्रवर्ती के अग्रज की मृत्यु के बाद गुरुदेव के पितृदेव महर्षि देवेन्द्रनाथ ठाकुर ने अपने द्वारा प्रतिष्ठित आदि ब्राह्मसमाज के गायक और अपने घर पर बालक-बालिकाओं के शिक्षक के रूप में विष्णु को नियुक्त किया। गुरुदेव अपने शैशवकाल में विष्णु के सस्पर्श में आए, एव किस प्रकार उनसे सगीत सीखते थे, उसका वर्णन हमें मिलता है। किन्तु ध्रुपद गान के गायक के रूप में विष्णु ने उनके अन्तर को कितना आकृष्ट किया था, उसका वर्णन करते हुए उन्होंने कहा है—“बंगालियों की स्वाभाविक गीतमुग्धता और गीतमुखरता हमारे घर में जैसे निर्बाध स्रोत के समान प्रवाहित हुई थी। विष्णु ध्रुपद गान के विख्यात गायक थे। प्रतिदिन सुबह-शाम उत्सव में, आमोद-प्रमोद में, उपासना-मंदिर में उनका गायन सुना है, हमारे आत्मीय घर-घर में तानपुरे के साथ सगीत-साधना कर रहे हैं।”

गुरुदेव के अग्रज ज्योतिरिन्द्रनाथ ठाकुर ने विष्णु के सम्बन्ध में कहा है—“अन्यान्य उस्तादों के गान की अपेक्षा विष्णु के गान ही सभी लोग अधिक पसन्द करते थे। उस्ताद जिस प्रकार तान-अलकार को प्राधान्य देते हैं, विष्णु ऐसा नहीं करते थे। वे थोड़ी तानों का व्यवहार अवश्य करते थे, किन्तु उनसे रागिनी का रूप सुन्दर ढंग से प्रस्फुटित हो उठता था, उनसे गान आच्छन्न, आवृत्त नहीं रहता था। इसके अलावा शब्दों का जो मूल्य है, वह भी विष्णु के गान में पूर्ण रूप से कायम रहता था। गान का ‘सुर’ (रागिनी) और गत सभी सहज ही समझ सकते थे। विष्णु ध्रुपद, खयाल ही अधिक गाते थे।”

गुरुदेव ने अपने निवास के सांगीतिक परिवेश के सम्बन्ध में अन्य एक उल्लेखयोग्य विवरण में कहा है—“बाल्यकाल में स्वभावगत दोष के कारण मैंने यथारिती गान जरूर नहीं सीखा, किन्तु सौभाग्य से मेरा मन गान के रस में आर्द्र, रसयुक्त हो गया था। उस समय हमारे निवास पर सगीत-अनुशीलन निरन्तर, अविराम चलता था। विष्णु चक्रवर्ती सगीत के शिक्षक थे, हिन्दुस्थानी सगीतकला में वे उस्ताद थे। अतएव बाल्यकाल में जिन सब गानों को सर्वदा सुनते रहने का मेरा जो अभ्यास था, वे शौकिया वर्ग के गान नहीं थे, इसीलिए मेरे मन पर उस्तादी (ध्रुपद, खयाल में पारदर्शी शैली के) गान का थाट स्वतः प्रतिष्ठित हो गया था। उस्तादी सगीत के रूप एव रस के सम्बन्ध में एक प्रकार का साधारण संस्कार मेरे मन में अन्दर-ही-अन्दर पक्का हो गया था।”

विष्णु की मृत्यु के बाद गुरुदेव के निवास पर विष्णुपुर के प्रख्यात ध्रुपदिया यदुभट्ट कुछ समय के लिए सगीत-शिक्षक के रूप में नियुक्त हुए। उस समय गुरुदेव ने किशोरावस्था

मे प्रवेश ही किया था। इनके प्रति गुरुदेव की गभीर श्रद्धा थी। प्रतिभादीप्त गुणी गायक के रूप में उनकी प्रतिभा की प्रशंसा करते हुए गुरुदेव ने कहा है—“बाल्यकाल में मैंने एक बंगाली गुणी को देखा था, गान उनके अन्तर के सिंहासन पर राजमर्यादा प्राप्त था, कंठ की झ्योड़ी पर भोजपुरी दरबान की तरह ताल नहीं ठोकता था। उनका नाम तुम लोगो ने निश्चय ही सुना है। वे ही थे विख्यात यदुभट्ट। जब वे हमारे जोडासाँको-निवास पर रहते थे, तब विभिन्न प्रकार के लोग उनसे शिक्षा ग्रहण करने आते थे, कोई मृदंग वादन सीखता, कोई राग-रागिनी का आलाप। बंगाल में इस प्रकार का उस्ताद और कोई जन्मा नहीं। उनके प्रत्येक गान में Originality (मौलिकता) थी, जिसे हम स्वकीयता कहते हैं।” यदुभट्ट हिन्दी भाषा में विष्णुछन्द के ध्रुपद की रचना के विशेष पक्षपाती थे। उनकी रचनाओं में हमें इस प्रकार के गान ही मिले हैं। जोडासाँको की ठाकुरबाड़ी में शिक्षक के रूप में वे अनुमानतः पाँच-छह वर्षों तक थे।

यदुभट्ट के जोडासाँको का काम छोड़कर त्रिपुरा महाराज के दरबार में चले जाने के बाद जोडासाँको की ठाकुरबाड़ी में विष्णुपुर के प्रख्यात ध्रुपदिया राधिकाप्रसाद गोस्वामी नियुक्त हुए। वे आदि ब्राह्मसमाज के गायक एवं ज्योतिरिन्द्रनाथ ठाकुर द्वारा प्रतिष्ठित भारतीय संगीत समाज में दीर्घकाल से संगीताचार्य के पद पर नियुक्त थे। राधिका गोस्वामी गुरुदेव के समवयसी थे। राधिकाबाबू जब जोडासाँको की ठाकुरबाड़ी में नियुक्त हुए, उस समय गुरुदेव की नियमित रूप से गान सीखने की आयु नहीं थी और उनके पास समय भी नहीं था, क्योंकि पारिवारिक तथा अपने खुद के विविध प्रकार के कई काम थे। किन्तु हम जानते हैं कि राधिका गोस्वामी के कंठ से कई प्रकार के हिन्दी ध्रुपद, धमार और खयाल सुनकर गुरुदेव ने उनके अनुसरण से घर की उपासना के लिए कई गानों की रचना की थी। रथीन्द्रनाथ ठाकुर ने अपने ‘पितृस्मृति’ ग्रन्थ में बाल्यजीवन के घर के सांगीतिक परिवेश के सम्बन्ध में लिखा है—“हमारे निवास पर उस समय गायन-वादन हर समय चलता रहता था। बैठकखाने में दादा द्विपेन्द्रनाथ (दिनेन्द्रनाथ के पिता) उस्ताद के साथ मजलिस जमाते थे। उस समय उस्ताद सर्वदा उनकी बैठक में गाने के लिए आते थे। राधिका गोस्वामी ध्रुपद गाने के लिए अनुबन्धित गायक थे।”

इसके बाद विष्णुपुर के प्रख्यात ध्रुपदिया गोपेश्वर बन्द्योपाध्याय के कनिष्ठ भ्राता ध्रुपद गायक सुरेन्द्रनाथ बन्द्योपाध्याय आदि ब्राह्मसमाज के गायक के रूप में नियुक्त हुए। इस प्रकार बीसवीं शताब्दी के द्वितीय दशक तक जोडासाँको ठाकुरबाड़ी ध्रुपद गान से मुखर थी। हिन्दी भाषा के ध्रुपद गान की रचना-रीति एवं उसकी गीत पद्धति के विषय में सम्यक् ज्ञान न होने तक यह समझ में नहीं आया कि गान-रचना में गुरुदेव किस प्रकार उससे प्रभावित हुए थे। इस कारण हिन्दी ध्रुपद गान की गठन-रीति और उसकी गीत पद्धति के बारे में विवेचन कर, उसके परिप्रेक्ष्य में गुरुदेव के गान प्रतिष्ठित करने की चेष्टा करूँगा।

१९वीं शताब्दी के शेषार्ध में कृष्णधन बन्द्योपाध्याय ने अपने ग्रन्थ ‘गीतसूत्रसार’ में उस युग के प्रचलित ध्रुपद और खयाल गान के सम्बन्ध में आलोचना करते हुए लिखा है—“ध्रुपद की रचना विस्तृत, एवं चार अंशों अर्थात् कलियों में विभक्त है। इस कलि को

हिन्दुस्थानी गायक 'तुक' नाम से पुकारते हैं। चार तुको के चार भिन्न नाम हैं, यथा—स्थायी, अन्तरा, सचारी और आभोग । कई ध्रुपद के केवल दो तुक ही गाए जाते हैं, वह विस्मृति अथवा शिक्षा की त्रुटि का फल है।

“गान के प्रथम भाग का नाम है स्थायी, जिसे मुखड़ा किवा ध्रुवा (ध्रुव) कहा जाता है, इसके आरम्भ होने का कोई 'सुर' (स्वरसज्जा) निर्दिष्ट नहीं है।

“गान की द्वितीय कलि का नाम है अन्तरा, इसमें 'सुर' का एक नियम निर्दिष्ट है, यह प्रायः मध्य सप्तक के मध्य स्थान से आरम्भ कर तार सप्तक के सा तक आरोहण कर, वहाँ कुछ विश्राम कर, बाद में राग विशेष में कुछ और ऊपर जाकर अवरोहण करता है, कोई गुणी सा से अवरोहण कर स्थायी के सुर के साथ मिलकर गान समाप्त करते हैं।

“गान की तृतीय कलि का नाम है सचारी, इसका नियम यह है कि गान के स्थायी भाग के, जो मध्य सप्तक में सम्पादित होता है, एकाश से अवरोहण कर गायक के सामर्थ्य के अनुसार मन्द्र सप्तक के कुछ दूर अवरोहण कर पुनः आरोहण किया जाता है और 'सा' पर गान समाप्त होता है। उसके बाद गान पुनः आरोहण गति का अबलम्बन करता है, तार सप्तक के कुछ स्वरो तक विचरण करता है, पुनः अवरोहण कर मध्य सप्तक के किसी स्थान पर समाप्त होता है—इस प्रकार अवस्थापन्न कलि को आभोग कहा जाता है, यह गान की अन्तिम कलि है।

“रचना-कौशल के अभाव के कारण आभोग का 'सुर' (स्वर-सज्जा) प्रायः अन्तरे के समान लगता है। इन चार कलियों को गाने का नियम यह है—स्थायी बारम्बार गाई जाती है, उसके बाद अन्तरा गाकर पुनः स्थायी गाई जाती है, सचारी गाने के बाद स्थायी गाने की रीति नहीं है, सचारी के बाद ही आभोग गाया जाता है।

“खयाल की रचना ध्रुपद की अपेक्षा सक्षिप्त है, इसमें प्रायः दो से अधिक तुक नहीं हैं, अर्थात् इसमें केवल स्थायी और अन्तरा हैं। कभी-कभी इसमें तीन-चार कलियाँ भी रहती हैं किन्तु उन सबका 'सुर' (स्वर-सज्जा) अन्तरे के समान रहता है।

“पखावज पर जो ताल बजते हैं; यथा—चौताल, धमार, शूलफाँक्ता (१० मात्रा), झपताल, तेवट (त्रिवट=झूमरा=१४ मात्रा), आड़ाचौताल, रूपक, धीमातेताला, सवारी, इन तालों में ही ध्रुपद गाए जाते हैं। झपताल, शूलफाँक्ता और तेवड़ा (७ मात्रा) तालों में निबद्ध ध्रुपद केवल द्रुत लय में ही गाए जाते हैं।”

१९वीं शताब्दी के अन्तिम दशक में रचित 'सचित्र विश्वसंगीत' नामक अन्य एक ग्रन्थ में ध्रुपद के सम्बन्ध में कहा गया है

“जो सभी गीत कुछ निर्दिष्ट नियमों में बँधे हुए हैं एवं जो खयाल और टप्पा के समान इच्छानुसार नियमच्युत नहीं होते, वही ध्रुपद है। इसके अलावा ध्रुपद के पद टप्पा और खयाल की अपेक्षा विलम्बित हैं। इसके चार चरण होते हैं। यथा—स्थायी, अन्तरा, सचारी-आभोग। ध्रुपद अत्यन्त गम्भीर गान है। जो ताल ध्रुपद के ताल रूप में विख्यात है, उनके अलावा अन्य किसी ताल में ध्रुपद नहीं गाए जाते।

“ध्रुपद के चार पदों से हटने का कोई उपाय नहीं है। ध्रुपद के ताल साधारणतया अतिविलम्बित होते हैं। ध्रुपद का ‘सुर’ खयाल, टप्पा के समान विविध प्रकार का नहीं किया जा सकता।”

बंगाली उस्ताद बंगला भाषा में ध्रुपद गान की रचना कर, उन्हें गाने में कुछ बोध करते हैं इसीलिए उनके इस मनोभाव का प्रतिवाद कर आदि ब्राह्मसमाज की उपासना के लिए रचित बंगला भाषा के ध्रुपद गान के सम्बन्ध में लेखक ने कहा है—“ब्राह्मसमाज से बंगला भाषा के जो ध्रुपद रचित हुए हैं, क्या वे किसी मायने में हिन्दी भाषा में रचित ध्रुपद से मन्द हैं ?”

विष्णुपुर घराने के प्रख्यात ध्रुपद गायक गोपेश्वर बन्धोपाध्याय ने अपने ग्रन्थ ‘सगीत चन्द्रिका’ के प्रथम भाग में ध्रुपद गान के सम्बन्ध में लिखा है—“हिन्दुस्थानी सगीत में तीन प्रकार के गान प्रधान हैं, यथा—ध्रुपद (ध्रुवपद), खयाल और टप्पा। इनमें ध्रुपद ही आदि गान है। इसमें ‘सुर’ रचना का गाम्भीर्य विशेष रूप से कायम रखा जाता है। मृदंग पर जिन तालों का व्यवहार होता है, अर्थात् चौताल, धमार, आडाचौताल, तेवडा, रूपक, शूलफाँला, झपताल, सवारी, ब्रह्मताल, धीमातेताला, इन सब तालों में ही ध्रुपद गाए जाते हैं। ध्रुपद की गति प्रायः धीर है एवं गति की प्रकृति के अनुसार यह ईश्वर-उपासना के लिए विशेष उपयोगी है। ध्रुपद में चार तुक (कलियों) रहते हैं, यथा—स्थायी, अन्तरा, सचारी और आभोग। प्रथम तुक का नाम है ‘स्थायी’, जिसे ‘महडा’ (मुखडा) या ‘धुआ’ (ध्रुव) कहते हैं। द्वितीय तुक का नाम है ‘अन्तरा’, तृतीय तुक का नाम है ‘सचारी’ और चतुर्थ तुक का नाम है ‘आभोग’, किसी-किसी ध्रुपद में स्थायी और अन्तरा ये दो तुक ही मिलते हैं।

“जिस ध्रुपद में ‘छन्द’ शब्द का उल्लेख रहता है एवं जो पद्य में रचित है उसे ‘छन्द’ कहा जाता है, एवं जिस ध्रुपद में ‘धारु’ शब्द का उल्लेख रहता है, उसे ‘धारु-ध्रुपद’ कहा जाता है। ‘धारु-ध्रुपद’ नायक गोपाल की सृष्टि है।

“खयाल। खयाल का ‘सुर’ और रचना ध्रुपद की अपेक्षा बहुत संक्षिप्त है। ध्रुपद में ‘सुर’ की गति अलग है और खयाल में अलग प्रकार की है। इसमें (खयाल में) जिन द्रुत तानों और गिटकरी का व्यवहार होता है, ध्रुपद में उनका व्यवहार नहीं है, एवं ध्रुपद में गमक का जैसा व्यवहार होता है, वैसा गमक-व्यवहार खयाल में नहीं है। खयाल में स्थायी और अन्तरा दो ही तुक हैं। किसी-किसी खयाल में चार तुक भी देखे जाते हैं, उन सबको हिन्दुस्थान में ‘ओलाव’ कहा जाता है। खयाल गायन में मध्यमन, आडाठोका, त्रिताल, एकताल, तेवट आदि तालों का व्यवहार होता है।” गत चार सौ वर्षों से समग्र उत्तर भारत के सगीत की श्रेष्ठ सम्पद ध्रुपद गान के जो विशेष गुण हैं, वे गुरुदेव की भाषा में हैं—“विपुलता, गभीरता, एक ओर उसका आत्मदमन, सुसंगति में अपना वजन कायम रखना।” इस आदर्श को कायम रखने के लिए ध्रुपद को कुछ कठोर नियमों का पालन करना पड़ता है। जैसे, ध्रुपद के राग-विस्तार का दायित्व एक ही राग या रागिनी के आलाप पर है। इसी कारण ध्रुपदिये ध्रुपद गान गाने के पूर्व उस राग या रागिनी के आलाप की भूमिका

के साथ गान शुरू करते थे।

आलाप न जानने वाले ध्रुपदियों के लिए उस युग के गायक-महल में कोई स्थान नहीं था। आलाप राग-रागिनी का अलकृत गतिशील विकास है। ध्रुपदिये गानों का 'सुर' (स्वरसज्जा) हबहू कायम रखने हेतु पूर्ण प्रशिक्षण प्राप्त करने का प्राणपण से प्रयास करते थे। ध्रुपद में विशुद्ध गमक के अलावा अन्य किसी प्रकार के अलंकार का व्यवहार निषिद्ध था। यहाँ तक सुना जाता है कि ध्रुपद के आरम्भिक युग में दून, चौदून और बोलतान के प्रयोग की रीति नहीं थी, केवल धमार ताल में रचित ध्रुपद में ही इस प्रकार का प्रयोग हो सकता था। ध्रुपद-गान के गुणी स्वीकार करते थे कि ध्रुपद की मर्यादा केवल शब्द (काव्य) को प्राप्य नहीं, रागिनी को भी नहीं, 'सुर' (रागिनी), शब्द (काव्य) और छन्द के मिलन से जिस रस की निष्पत्ति होती है, उसमें ही उसका वास्तविक परिचय निहित है। ये ध्रुपद गान के कुछ मूल लक्षण। चौताल, धमार, आडाचौताल में रचित हिन्दी ध्रुपद गान की गति धीर और प्रकृति गम्भीर है, 'सुर'-योजना की पद्धति सहज, सरल और निराभरण है। इस गान में चाचल्य नहीं है। गान शान्त, उदात्त और धर्मसाधना के अनुकूल है। इस गान में अकम्पित स्वर ही अधिक हैं, किन्तु गमक और मीड प्रधान हैं। गाते समय गायक रागिनी की शुद्धता को कठोरता से कायम रखते रहे हैं। 'सुर' के परिवर्तन की स्वाधीनता नहीं थी। 'सुर' को शब्द के साथ स्पष्ट रूप से प्रकाश करना ही इस गान की रीति थी। धीमा तेताला का गान पहले ध्रुपद का ही सगोत्रीय था।

गुरुदेव के जन्म के पूर्व ही उनके अग्रजों और आत्मीयजनों ने आदि ब्राह्मणसमाज की उपासना के लिए हिन्दी ध्रुपद, खयाल और टप्पा के अनुसरण से प्रायः पचास से अधिक गानों की रचना की थी। अनुकरण से इस प्रकार के गानों की रचना के समय उन्होंने जिन बड़े-बड़े ध्रुपदियों की सहायता ली थी, उनमें विष्णु चक्रवर्ती, रमापति बन्धोपाध्याय, शान्तिपुर के रामचन्द्र राय और यदुभट्ट के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। गुरुदेव ने शैशवावस्था से ही नियमित रूप में ध्रुपद और खयाल सुने हैं एवं गाए हैं, घर पर भी ध्रुपद के प्राणवान् सागीतिक परिवेश में बड़े हुए हैं। आरम्भ में मैंने ध्रुपद गान के सम्बन्ध में गुरुदेव की जो दो उक्तियाँ उद्धृत की हैं, उनमें उनके निवास के ध्रुपद गान के प्राणवान् परिवेश एवं प्रभाव में उनके जीवन का वर्णन है। उनकी इन उक्तियों के आधार पर ही उनके गान को समझना होगा। जिस प्रकार उन्होंने हिन्दी ध्रुपद गान में जिस विपुलता, मभीरता, आत्मदमन, सुसंगति में अपना वजन कायम रखने जैसे गुण देखे हैं, उनके अपने गानों में ये ही गुण औत्तरीत हैं। ध्रुपद गान जिस प्रकार चार कलियों में विभक्त है, गुरुदेव के अधिक गानों में चार कलियाँ ही हैं एवं उनकी गायन-पद्धति भी उसी प्रकार है। गम्भीर प्रकृति के हिन्दी ध्रुपद गान जिस प्रकार चौताल, धमार, आडाचौताल प्रकृति धीमी लय के छन्दों में रचित होते थे, गुरुदेव ने भी ऐसी प्रकृति के अपने गानों में चौताल आदि तालों के समान धीमी लय के छन्द को ही ग्रहण किया है। द्रुत लय के छन्द-प्रधान या सशरंग गानों में ध्रुपद के झपताल, झूलफाँता, और तेंदड़ा ताल का व्यवहार किया गया है। ध्रुपद गान में द्रुत खयाल व टप्पा के समान 'सुरालंकार' जिस प्रकार निषिद्ध

थे, गुरुदेव के चार कलियोवाले सभी गान इसी प्रकार 'सुरालकारहीन' है। ध्रुपद गान में द्रुत खयाल के समान रागिनी के विस्तार को गायक कभी प्रधान्य नहीं देते, रागिनी, गान के भाव और ताल के सुन्दर मिलन को प्राधान्य देते थे। गुरुदेव रचित पूजा-श्रेणी के ऐसे कुछ गान मिलते हैं, जिनके ताल गुरुदेव कर्तृक सृष्ट है या हिन्दी ध्रुपद गान में अप्रचलित हैं। जैसे 'रूपकड़ा', 'नवताल', 'नवपचताल', 'एकादशी' और 'झम्पक'। इन तालों में जिन गानों की रचना गुरुदेव ने की है, उनकी गठन-पद्धति और गीतपद्धति हूबहू चार कलि के हिन्दी ध्रुपद के समान है। शूलफाँक्ता ताल और तेवड़ा ताल के समान केवल प्रस्वन इसमें है, खाली के व्यवहार का स्थान इसमें नहीं है।

ध्रुपद गान के समान खयाल, टप्पा, ठुमरी, बगला कीर्तन और लोकसंगीत में चार कलियों के भाग में 'सुर'-योजना (स्वर-संयोजन) की रीति नहीं है। 'सुर' (रागिनी) की दृष्टि से ये सभी दो कलियों के गान हैं। स्थायी के बाद अन्तरे का स्वर-संयोजन होता है। परवर्ती कलियाँ रहने पर अन्तरे के समान ही उनमें 'सुर' की पुनरावृत्ति होती है, यानी स्वर-सज्जा अन्तरे के समान ही रहती है। किन्तु गुरुदेव ने खयाल, ठुमरी, कीर्तन और अन्यान्य लोकसंगीत के ढंग से स्वाधीन रूप से जब गानों की रचना की है, तब वहाँ ध्रुपद के समान चार कलियाँ हैं। एव ध्रुपद के अनुसरण से ही उसकी राग-रागिनी या 'सुर' ग्रथित है। इन सब गानों का उल्लेखयोग्य पक्ष है सचारी कलि का 'सुर'। मध्य एव द्रुत लय के खयाल के अनुसरण से रचित गान के ताल में ऐसे कुछ गानों की रचना उन्होंने की है जिनके सचारी अक्ष का 'सुर' उनकी अपनी सृष्टि है। कव्वाली या त्रिताल, एकताल, दादरा, खेमटा और कहरवा तालों में कई गान उन्होंने इस प्रकार चार कलियों में बनाए हैं। ध्रुपद-बाह्य इस प्रकार के तालों के गुरुदेव के गानों में गम्भीर, करुण, वचल, उद्दीपक प्रभृति विविध हृदयावेग का परिचय स्पष्ट है। मूलतः इस प्रकार ध्रुपद के आधार से ही गुरुदेव की संगीत-रचना की प्रतिभा विकसित हुई है। हिन्दी ध्रुपद के गान को उन्होंने उसके बंधे नियम के बन्धन से इस प्रकार मुक्ति का मार्ग दिखा दिया है। गुरुदेव ने अपनी गान-रचना के लिए अपने अग्रजों के हिन्दी गान के अनुकरण के बगला गान से जिस पथ का निर्देश पाया था, उसे उसी पथ पर विविध ढंग से विकसित और अधिक वैचित्र्यपूर्ण व समृद्ध किस प्रकार किया, इसे कुछ गानों के उदाहरण देकर स्पष्ट करने का प्रयास करूँगा।

गुरुदेव ने ध्रुपद के हूबहू अनुसरण से चौताल में इन गानों की रचना की - "स्वामी तुमि एसो आज", "केमने फिरिया याओ ना देखि ताँहारे", "प्रभाते विमल आनन्दे" एव "ताँहारे आरति करे चन्द्र तपन"। इन सब गानों की चार कलियों को जिस प्रकार स्वरबद्ध किया गया है एव गानों की गति या लय जिस प्रकार श्लथ अर्थात् धीमी है, वह हूबहू हिन्दी ध्रुपद के चौताल के गान के समान है। गीतपद्धति भी उसी प्रकार है। इसी प्रकार बगला गान हिन्दी ध्रुपद के समान बोलतान और दुगुण-चौगुण छन्द में गाए नहीं जाते। इन गानों में 'सुर', शब्द और छन्द अगागी भाव से एकरूप जुड़े हुए हैं। कोई भी किसी के अतिक्रमण की चेष्टा नहीं करता। इन गानों में किसी प्रकार का 'सुरालकार' नहीं है, क्योंकि इनमें

उनके प्रयोग का कोई सुयोग नहीं है। ये कुछ गान उपासना के लिए रचित हैं। इनके साथ मैं ऐसे दो उपासना-गानों का उल्लेख करता हूँ, जो सुनने में ध्रुपद के समान हैं, किन्तु ध्रुपद के ताल में रचित नहीं हैं। जैसे, “निशा अवसाने के दिल गोपने आनि” एवं “प्रथम आलोर चरणध्वनि उठल बेजे येइ”। ये दो धीमी लय के छह मात्रा के दादरा ताल के गान हैं। किन्तु शब्दों के साथ मिलाकर ‘सुर’ योजना हूबहू चौताल की ध्रुपदीय रीति में की गई है। इसकी गीत-पद्धति भी इसी प्रकार है। शब्द के साथ ‘सुर’ और लय के मिलन से ये दोनों गान एकात्म हो गए हैं। किसी प्रकार के ‘सुरालंकार’ का प्रयोग कही भी नहीं किया गया है। १९वीं शताब्दी में तीन मात्रिक छन्द के किसी प्रकार के ताल में ध्रुपद गाना कभी सम्भव नहीं था। किन्तु सुना जाता है कि वर्तमान युग में तीन मात्रा भाग के कुछ बारह मात्रा के विलम्बित एकताल में एक नए प्रकार के ध्रुपद गाने का चलन शुरू हुआ है।

किसी भी प्रकृति का दादरा ताल का गान कुल दो कलियों के ‘सुर’ का होता है। दो कलियों—स्थायी और अन्तरा—के लिए ‘सुर’ (स्वर-सज्जा) की रचना होती है, बाद में जितनी भी कलियाँ रहे उन्हें अन्तरे के ‘सुर’ में ही गाया जाता है। उपरोक्त दो गानों का स्वर-संयोजन ध्रुपद के आदर्श से सचारी एवं आभोग के स्वर-संयोजन के अनुरूप ही किया गया है। गुरुदेव ने ऐसे कुछ गानों की रचना की है जिनके ताल उनके द्वारा ही स्रष्ट नए ताल हैं, यथा—रूपकडा=३-२-३ भाग से कुल आठ मात्रा का ताल। इस ताल में रचित गान हैं—“गभीर रजनी नामिल हृदये”, “ऐ रे तरी दिल खुले”, “जीवने यत पूजा हल ना सारा” एवं “कत अजाना रे जानाइले तुमि”।

नवताल=३-२-२-२ भागों में विभक्त कुल नौ मात्रा का ताल है, इस ताल के गान हैं - “निबिड घन आँधारे ज्वलिछे ध्रुवतारा” एवं “प्रेमे प्राणे गाने गन्धे आलोके पुलके”।

एकादशी=३-२-२-४ भागों में विभक्त कुल ग्यारह मात्रा का ताल है, इसका गान है “दुयारे दाओ मोरे राखिया”। “जननी, तोमार करुण चरणखानि” गान कुल अठारह मात्रा के नवपंचताल में रचित है। इस ताल को गुरुदेव-स्रष्ट नवीन ताल नहीं भी कहा जा सकता है, फिर भी उच्चाग हिन्दी गान में इसका प्रयोग अप्रचलित है। हिन्दी गान में इस ताल के प्रयोग का अब तक कोई प्रमाण नहीं मिला है। हिन्दी गान में अप्रचलित और भी कुछ तालों में गुरुदेव ने कुछ गानों की रचना की है, जैसे=३-२ भागों में विभक्त कुल पाँच मात्राओं के झम्पक ताल का गान और ४-२ मात्रा का गान। नवीन और अप्रचलित तालों में रचित गुरुदेव के गानों की संख्या कम नहीं है। इस प्रकार के सभी गान चार कलियों में विभक्त हैं। इनकी ‘सुर’ योजना (राग-रागिनी में बिठाना), गीतपद्धति, ताल की गति या लय, एवं इसके ‘सुर’ और शब्द के मिलन के प्रति ध्यान देने पर पता चलेगा कि ये गान विभिन्न प्रकृति के ध्रुपद गान के आदर्श से ही रचित हैं। इन सब गानों का यह वैशिष्ट्य है कि इनके ताल में ध्रुपद के तेवडा, आडाचौताल और शूलफाँक्ता ताल के समान केवल सम-प्रस्वन या आघात दिखाया गया है। प्रत्येक भाग के मुँह पर (प्रथम मात्रा पर) आघात है। चौताल, त्रिताल, एकताल या दादरा आदि के समान खाली का कोई स्थान गुरुदेव ने नहीं रखा है।

धीमा तेताला के हिन्दी गान को प्राचीन युग में ध्रुपद गान की श्रेणी में स्थान दिया जाता था, इसका उल्लेख मैंने पहले किया है। गुरुदेव ने भी इसी प्रकार धीमा तेताला में कुछ गानों की रचना की थी, “बेधेछ प्रेमेर पाशे ओहे प्रेममय” गान इसका एक उत्कृष्ट उदाहरण है। यह कुल चार कलियों का गान है। इसे हूबहू चौताल के ध्रुपद गान के आदर्श से गाया जाता है। मध्य लय या द्रुत लय के त्रिताल के छन्द में जब उन्होंने “राजपुरीते बाजाय बाँशि” और “ओइ पोहाइल तिमिरराति” की रचना की, तब देखा गया कि उनकी चार कलियों का गठन ध्रुपद के समान है, किन्तु उनका भाव और रस पूर्णतया भिन्न है।

ध्रुपद के ‘झूलफाँक्ता ताल’, ‘झपताल’ और ‘तेवड़ा’ ताल को द्रुत लय के ताल कहा गया है। गुरुदेव द्वारा रचित झूलफाँक्ता ताल में जो दो गान मिले हैं, वे द्रुत लय के हैं, जैसे - “प्रचण्ड गर्जने आसिल एक दुर्दिन” एवं “आनन्द तुमि स्वामी मगल तुमि”। ये दोनों प्रबल आवेग के गान हैं। किन्तु मध्य लय में शान्त प्रकृति के कुछ गानों की रचना भी उन्होंने इस ताल में की है। झपताल और तेवड़ा ताल की द्रुत लय के काफी कुछ चार कलिपुक्त गान होते हुए भी मध्य लय के गान भी काफी हैं। इन कुछ तालों में ध्रुपद के चौताल या आडाचौताल के समान झलथ लय का एक गान भी नहीं मिलता। विष्णुपुर के मुणी ध्रुपदियों से मध्य लय के ‘झूलफाँक्ता’, ‘झपताल’ और ‘तेवड़ा ताल’ के गान सुनकर गुरुदेव मध्य लय में इस प्रकार के गानों की रचना के लिए प्रोत्साहित हुए थे।

कैर्तन, बाजल, सारिगान और हिन्दी ठुमरी गान प्रचलित नियम के अनुसार दो कलियों के गान हैं। श्रेष्ठ कलियों में अन्तरे का ‘सुर’ (स्वर-सज्जा) ही प्रयुक्त होता है। गुरुदेव ने जब इन गानों के ‘सुर’ (रागिनी, धुन) और शब्द की सहायता से अपनी इच्छानुसार गानों की रचना की तब उन्होंने ध्रुपद के समान उन्हें भी चार कलियों के ‘सुर’ में सजाया है। इनमें मध्य लय के गान हैं, किन्तु द्रुत लय के गान ही अधिक हैं। इन सब गानों में भी ‘सुर’ का विशेष अलंकृत रूप नहीं है। शब्द, स्वर और छन्द के स्वच्छन्द मिलन से गान भावरस से समुज्ज्वल हैं। नमूनों के तौर पर प्रत्येक ढंग के एक-एक गान का उल्लेख करता हूँ।

कैर्तन का ‘सुर’

— “ओइ आसनतलेर माटिर’ फरे”।

बाजल का ‘सुर’

— “ओरे आमुन आमार भाइ आमि तौमारि जय माइ”।

सारिगान का ‘सुर’

— “आज धीनर बेते रौखलायाय लुकोचुरि खेला”।

हिन्दी ठुमरी गान का ‘सुर’

— “तुमि किछु दिखि जाओ”।

१३९१ बंशब्द (ई १९८४)।